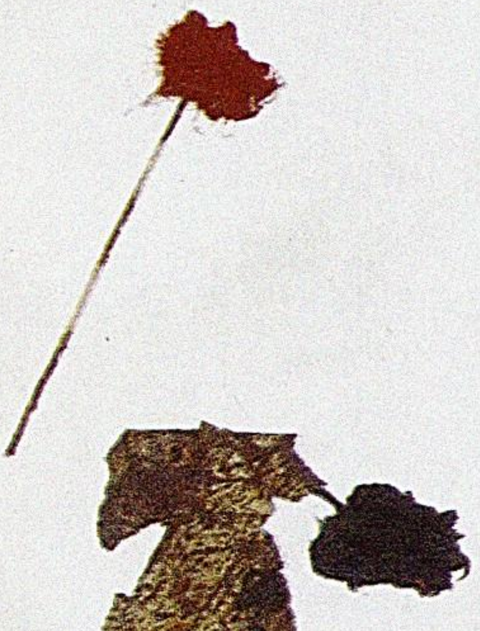
I

أدونيس

الحوارات الكاملة

1960 - 1980

غسان كنفاني
الياس سحاب
بلال الحسن
أديب صعب
روبير غانم
رياض فاخوري
عالية ممدوح
منير العكش
أحمد أبو مطر
حميدة نعنع
طلال رحمة
نهلة كامل
وليد شميط
بول شاوول
مصطفى زين
هاشم قاسم
وديع سعادة
نسيم خوري
محمد العبدالله
حسن داود
جاك الأسود
أحمد الحبيشي
فاطمة المانع
سميرة الحاج
فاطمة الحاج
دلندا خالد



بدايات

أدونيس

الحوارات الكاملة I

أدونيس

الحوارات الكاملة

الجزء الأول

1980 - 1960

أدونيس

الحوارات الكاملة

1960 - 1980

الجزء الأول

أعدّها للنشر: أسامة إسبر

الطبعة الثانية: 2010

بدايات للنشر والتوزيع

سوريا - جبلة - مجمّع الروضة التجاري

هاتف: 807826 -41 – 00963

موبايل: 515761 - 933 -00963

دمشق: ص ب: 30833

لوحة الغلاف لأدونيس

حول القيمة العالمية لتراثنا الشعري

أول حديث لأدونيس... بعد انسحابه من مجلة «شعر»

أول ما فكرنا بالتوجه بالحديث إلى الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) كان في ذهننا مسألتان نود الاستفسار عنهما، أولاهما قضية انفصاله عن جماعة مجلة «شعر» وانسحابه من رئاسة تحرير المجلة، وهو الخبر الذي كانت «الحوادث» أول من أشار إليه، والذي أكده الشاعر نفسه في حديث أدلى به لزميلة يومية. أما المسألة الثانية فقد كانت الاستفسار عن العمل الكبير الذي كان قد بدأه الشاعر بجمع آثار الشعر العربي القديم، بطريقة علمية، وهو مشروع ضخم كل ما يتعلق فيه كان مجهولاً: الجهة التي تموله، أغراضه، أسماء جميع القائمين على تنفيذه.

وقبل أن نتوجه إلى أدونيس بالزيارة بيومين فقط، طالعتنا الزاوية الأدبية في جريدة النهار، وهي الزاوية التي يشرف عليها أنسي الحاج (أحد أفراد مجموعة «شعر») بشبه إعلان عما أسمته بـ«ديوان العرب»، وهو نفس العمل الذي كان من المفروض أن أدونيس يقوم به، يضاف إلى ذلك أن شبه الإعلان هذا أشار إلى أسماء جميع العاملين في «ديوان العرب»، فإذا بلائحة تضم جميع أفراد مجموعة «شعر»

دون اسـم أدونـيس، عـضو المجموعـة السابق، والشخص الذي بدأ الحديث عن الديوان منذ سنة ونيف، مقترناً باسمه، واسمه فقط.

واتضح لنا أن هناك شبه ارتباط بين قصة الديوان، وقصة انسحاب أدونيس من مجموعة «شعر»..

ولا بد لي من الاعتراف هنا بأن الحديث ما إن بدأ بيني وبين أدونيس حتى طغى جلال العمل الكبير الذي يضطلع منفرداً بإنجازه، على أي تساؤل مسبق كنا نحاول الحصول على توضيح له، بما في ذلك قصة استقالته من رئاسة تحرير «شعر».

قلنا لأدونيس:

❖ **كيف نشأت عندك فكرة إعادة جمع التراث الشعري العربي؟**

❖❖ بعث في نفسي فكرة القيام بهذه العملية أمران:

أولاً ـ تلك الإشاعات والأحكام المرتجلة التي يطلقها أدباء الجيل الطالع بكل خفة واستهتار، من أن الشعر العربي بسيط وثانوي، بالنسبة للتراث الشعري الإنساني. وكان الأدباء التقليديون يجابهون هذا الرأي بشكل تعصبي وهم لا يقلون جهلاً عن الأدباء الشباب، بالقيمة الفنية الحقيقية لتراثنا الشعري، مما أبقى تلك القيمة الحقيقية، حتى الآن، ضائعة بين جهل الشباب وتعصب الشيوخ.

ثانياً ـ تلك الطريقة الخاطئة التي أدخلها المستشرقون على أساليب تقييم الشعر العربي القديم والتي كانت تنظر إلى الشعر كجزء من تراثنا السياسي والاجتماعي، بدلاً من النظر إليه من زاويته الصحيحة، كجزء من تراثنا الفني، وبقيت تعتمل في نفسي فكرة ضرورة القيام بعملية

تنقيب جديدة في كنوز الشعر العربي، تليها عملية توضيب فني يخضع لأدق المقاييس والموازين الفنية الخالصة، لا سيما وأنني كنت دائماً على ثقة من أن الشعر العربي ـ وكله غنائي ـ يوازي أرقى مستويات الشعر الغنائي عند أعرق الأمم حضارة وفناً وأدباً.

وكانت عملية التنقيب هذه تحتاج إلى إنسان ممول، يستطيع أن يعوض مادياً عن الوقت الطويل الذي سيصرفه الباحث في هذه العملية الضخمة.. وبقيت الفكرة في رأسي، حتى تبناها الناشر الأستاذ شريف الأنصاري، صاحب المكتبة العصرية، فبدأت التنفيذ فوراً.

❖ قبل أن نبدأ البحث في تفاصيل هذا العمل الضخم، أود أن أستفسر عن عدم استعانتك بأي باحث آخر، وإصرارك على الاضطلاع بالمهمة منفرداً؟

❖❖ السبب في ذلك بسيط، وهو أن العملية ستخضع إلى الحس الشخصي في التقييم، رغم وجود المقاييس العلمية الثابتة كما أن عملاً كهذا يتطلب ممن يتصدى له أن يكون مشبعاً بروح الشعر العربي، مؤمناً بعبقرية اللغة العربية ومطلعاً في نفس الوقت على التيارات الأدبية العالمية بشكل ناضج، حتى يدرك تماماً حقيقة منزلة الشعر العربي في التراث الإنساني.

كل هذه الأشياء، مع حرصي على أن يخرج هذا العمل الكبير المضني، بشكل فني متجانس في كل أجزائه، دفعتني إلى تحمل مسؤولية هذا العمل وحدي..

وقد لا تصدقني إذا قلت لك، أنه رغم إيماني المسبق بالقيمة العالمية المطمورة لتراثنا الشعري، فقد اكتشفت من خلال أبحاثي أنني شخصياً كنت أجهل حقيقة الأبعاد الفنية لتراثنا الشعري، فقد عثرت على قصائد، مجهولة مطمورة، بل إني عثرت على أسماء لشعراء مجهولين، يفوقون في شاعريتهم عدداً لا بأس به من الشعراء الذين تتصدر أسماؤهم تاريخنا الأدبي الذي يدرس في المدارس والجامعات.

بل إني أستطيع أن أجزم بكل هدوء وثقة أن أروع ما في الشعر العربي من قيم فنية، ما زال مطموراً حتى الآن ومجهولاً للعامة والخاصة.

❖وسألنا الشاعر أدونيس عن الطريقة التي قسم بها أجزاء الديوان الكبير فقال:

❖❖ لقد اتبعت في ذلك الحقبات التاريخية التقليدية، التي يقسم تاريخ الأدب عادة بالنسبة لها. وبذلك سيصدر الديوان في ثلاثة أجزاء على الشكل التالي:

المجلد الأول: يغطي فترة الجاهلية وصدر الإسلام، التي تنتهي تقريباً بعام 750 ميلادي.

المجلد الثاني: يغطي المرحلة التالية حتى السنة الألف ميلادية أي أن هذا المجلد يتوقف عند المتنبي.

المجلد الثالث: يغطي الفترة التالية حتى سنة 1914، مروراً بالعهد الأندلسي، الذي يشكل الجزء الأهم من هذا المجلد، باعتبار أن المشرق العربي كان يعيش في تلك الفترة مرحلة الانحطاط.

❖ وما هي المقاييس الفنية التي طبقتها في عملية اختيار وتبويب القطع الشعرية في كل مجلد على حدة؟

❖❖ الحقيقة هي أنني رغم تمسكي بكل المقاييس الفنية المعروفة مدرسياً، إلا أن عملي رغم ذلك بقي عمل شاعر، أكثر مما هو عمل بحاثة جاف، فقد أدخلت إلى جانب المقاييس الفنية المعروفة، حسي الشخصي، ونظرتي الجمالية الشخصية، وهذا في رأيي ما لم يكن بإمكاني، ولا بإمكان أي باحث غيري، التخلص منه.

انطلاقاً من هذا الواقع، أخضعت عملية «الغربلة» التي قمت بها لمقياس القيمة الفنية المجردة للقطع الشعرية التي بين يدي، متجاوزاً بذلك المكان والزمان والظروف الاجتماعية التي قيلت فيها القصيدة، فإذا ما قرأت وصفاً شعرياً من امرئ القيس لحادثة عابرة، فقد كنت أبحث عن المدى الذي استطاع أن يرتفع به امرؤ القيس بالحادثة العابرة، إلى

مستوى القيمة الفنية الإنسانية الخالدة التي تتجاوز كل حدود الزمان والمكان.

وبكلمة أخرى، فقد كنت أمحص القطعة الشعرية بصفتها تعبيراً عن تجربة إنسانية، وليس بصفتها وثيقة اجتماعية أو تاريخية.

من هنا انصب اهتمامي على شخصية الشاعر وهمومه الإنسانية وليس على العصبية القبلية التي كان ينطق باسمها، فتلك العصبية القبلية عارض زمني زائل، أما الخالد فهي القيمة الفنية الإنسانية المجردة للقطة التي نقرأها اليوم، نحن أبناء النصف الثاني من القرن العشرين.

❖ قلنا لأدونيس وقد أخذنا بجلال العمل الكبير الذي يقوم به: نحن نعتقد أن عملاً كهذا سوف يكون حدثاً أدبياً ضخماً في تاريخ الأدب العربي وتاريخ الآداب العالمية ؟؟؟

❖❖ ما أستطيع قوله عن عملي هذا أنه أول موسوعة شعرية من نوعها في العصر الحديث، تسبقها موسوعة أبو تمام العظيمة المعروفة بديوان «الحماسة».

❖وانتقلنا بالشاعر إلى قصة انسلاخه عن جماعة «شعر» واستقالته من رئاسة تحريرها، وقيام جماعة شعر بعملية جمع للشعر العربي القديم، في نفس الوقت الذي يقوم فيه أدونيس بنفس العملية فقال:

❖❖ أنا أرحب بكل محاولة تبذل لجمع الشعر العربي القديم بعد إخضاعه للمقاييس العلمية الدقيقة ولا يمكنني أن أعتبر تجربتي نهاية المطاف، أما من جهة استقالتي من رئاسة تحرير مجلة «شعر» فأرجوك أن تعفيني من الكلام، لأنني لا أحب أن أسيء لأحد، وكل ما يمكنني قوله هو أن مجلة «شعر» كانت بالنسبة لي مرحلة، وقد انتهت هذه المرحلة.

❖ من الناحية الفنية؟

❖❖ من كل النواحي..

وآثرنا عدم إحراج أدونيس بالحديث عن المشاكل الشخصية، وانتقلنا إلى أدونيس الشاعر فسألناه:

❖ ما رأيك في الأزمة التي يجتازها الشعر العربي حالياً، والتي تجعل المتذوق للشعر العربي يكاد يبلغ المستحيل قبل أن يعثر على قصيدة يتلذذ بقراءتها؟

❖❖ الشعر في عصرنا هذا يعيش في أزمة في جميع أنحاء العالم وأرجوك أن تصدقني إذا قلت لك أن غيرنا ليس أحسن منا، وذلك يرجع لعملية التحول الجذري التي تجتازها البشرية حالياً، والتي تجتازها القيم الروحية التقليدية بشكل خاص.

ولكن تبقى للأزمة عندنا بعض المميزات الخاصة:

وأهمها استخفاف معظم الذين يكتبون الشعر بعملية المعاناة في الصياغة الفنية للصورة الشعرية، فالمواهب عندنا كثيرة، والحمد لله، ولكن الشعر الجيد قليل رغم ذلك.

ثم نحن يا صاحبي نفتقد إلى شيء من التواضع الفني، فما أن يجهد شاعر ناشئ نفسه في قصيدتين ناجحتين، حتى يظن أنه قد بلغ نهاية المطاف، وأن عليه أن يستريح.

وإليك هذه الحادثة التي توضح لك ما أرمي إليه بكلمة "تواضع":

أثناء مروري بباريس قمت بزيارة الشاعر الفرنسي الكبير بيار جان جوف وهو كبير في قيمته وفي سنه (70 عاماً). وبعد حديث مطول عن الشعر، قرأ لي الشاعر الكبير إحدى قصائده الجديدة، وما أن أبديت إعجابي بالقصيدة فور انتهائها حتى تهللت أسارير الشاعر الكبير وأصيب بدهشة غريبة وسألني ـ كأي ناشئ مبتدئ ـ حقاً أعجبتك؟ وكأنه لم يصدق أن ما قلته لم يكن مجاملة.

ولم أعلق على الحادثة فمدلولها أكبر من أن يعلق عليه، وانتقلت إلى سؤال أخير:

❖ لقد قرأنا لك قصائد نثرية، فما رأيك بهذه التجربة في الأدب العربي؟

❖❖ أحب أولاً أن أوضح أن كلمة «قصيدة نثرية» ليست سوى اصطلاح أريد التعبير به عن نوع من الأدب ليس هو بالنثر العادي كما أنه ليس بالشعر، بل هو في قالب نثري وروح شعرية، فكانت من هنا تسمية «قصيدة نثرية».. ولكن هذا لا يمكن أن يعني أن القصيدة النثرية هي شعر، وأنها قد حلت بالتالي محل القصيدة الشعرية، فالشعر شعر والنثر نثر..

وخرجنا من عند الشاعر أدونيس وفي رأسنا الأجوبة على معظم تساؤلاتنا، والاعتذار عن إيضاح بعض التساؤلات الأخرى، واللهفة على سماع الجديد من الشعر الجيد، الذي افتقده متذوقو الشعر في الفترة الأخيرة.. وبقيت ترن في أذني عبارة أدونيس:

«صحيح أننا نعيش في أزمة شعرية، ولكن الشاعر الذي لديه ما يقوله، فهو قائله حتماً دون انتظار انفراج الأزمة».

الياس سحاب

مجلة الحوادث - 1960

من لا تراث له لا جذور له

❖ نعرف أنك منهمك في إعداد «ديوان الشعر العربي»، فمتى يصدر الكتاب الثاني، وما هي الفترة التي يتناولها؟

❖❖ سيصدر الكتاب الثاني هذا الأسبوع وهو يتناول الفترة الواقعة بين سنة 750 و1050 ميلادية. ويضم مختارات لمئة وثلاثة شعراء. ويقع في 540 صفحة من القطع الكبير. وقد قدمت له، كالكتاب الأول، بمقدمة طويلة.

❖ كان لهذا العمل صدى كبير في الأوساط الثقافية العربية، فما هو شعورك؟

❖ ❖ صحيح أن الشعراء والكتاب العرب امتدحوا هذا العمل كثيراً، لكني أظن أنهم لم يدركوا أهميته تماماً، خصوصاً من حيث أنه إعادة نظر جذرية في فهم الشعر العربي وتقييمه، ومن حيث أنه بالتالي، بداية اتجاه جديد في النظر إلى الشعر العربي يقلب جميع المقاييس والأسس النقدية القديمة والتي ما تزال حية مسيطرة حتى اليوم في كتب جامعاتنا ومدارسنا. وأعتقد أنها هي التي أفسدت الذائقة الشعرية العربية، وباعدت بين أجيالنا الطالعة وتراثنا الشعري.

❖ أنت إذن تدعو إلى الارتباط بالتراث؟

❖ ❖ طبعاً. من لا تراث له لا جذور له. ومن لا جذور له، غصن يابس. غير أن الارتباط بالتراث يأخذ، لدى بعض الأدباء العرب حتى عند أشخاص لا يعتبرون أنفسهم تقليديين، معنى الخضوع للماضي، وإعادته، والتمسك بحرفيته. وهذا في رأيي، يشوه تراثنا من جهة، وهو، من جهة ثانية، يناقض الروح العربية التي هي بطبيعتها، وكما أفهمها، قائمة على الإبداع والتخطي لأنها، في جوهرها، فرادة وحرية.

إن مثل هذا الخضوع هو، إذن، عاجز أن يضيف شيئاً يمكن أن يغني تراثنا، سواء من حيث المضمون أم من حيث الشكل. وتاريخنا الأدبي الحديث دليل ساطع. فهو ليس إلا اجتراراً أو تنويعاً آخر بعبارات جديدة. فشعراؤنا القدامى أفضل من شعرائنا في ما نسميه عصر النهضة، ونقادنا القدامى خير من نقادنا النهضويين. والسبب عائد إلى سيطرة روح الخضوع للماضي والتمسك بحرفيته. فمعنى هذه الروح، في مستوى الكتابة، هو ما يلي: «المثل الأدبي الأعلى موجود في الماضي»، ويستحيل الإتيان بأحسن منه. إذن «يبلغ ذروة الإجادة من يبلغ ذروة التقليد».

وماذا تكون النتيجة؟ يموت الإبداع ويموت الأدب، وتصبح الثقافة مستنقعاً من الأشكال الكلامية التي لا تخبئ غير الفراغ. وتكون النتيجة أيضاً أننا نقتل تراثنا من حيث لا ندري، أو ندري.

وإذن كل ارتباط بالتراث يجب أن يتضمن الإضافة والتخطي. وهذا يعني أن الشاعر الذي هو، بطبيعة وجوده يتنشق تراثه كالهواء، جارياً في دمه، هو أيضاً بطبيعة وجوده رافض وثائر. أي يستحيل إذا كان شاعراً بالفعل أن يقلد الذين سبقوه. تصور لو أن الشعراء العرب كلهم مقلدون أو تلامذة لامرئ القيس مثلاً، أو المتنبي، ولو أن الفلاسفة العرب كلهم مقلدون أو تلامذة للغزالي أو ابن سينا. ماذا كان حدث للفكر العربي؟ الهزال و الموت لا شك.

هكذا يتضح أن أكثر الشعراء ارتباطاً بتراثه هو أكثرهم تمرداً عليه، وأكثرهم احتراماً له هو أقلهم خضوعاً له. إن تراث شعب ما، هو طاقات عديدة تتفجر غنية متنوعة في مختلف الاتجاهات، وليس نفقاً واحداًبضوء واحد.

❖ **إذن لا يجوز للشاعر أن يرفض تراثه؟**

❖ ❖ لا يستطيع أن يرفضه، حتى لو شاء ذلك. الشاعر مملوء بتراثه كما هو مملوء بدمه. وكل ما يستطيع أن يفعله هو أن يرفض أشكالاً معينة

وقيماً معينة في هذا التراث. وهذا الرفض من شروط التقدم ليس في الثقافة فحسب، وإنما في السياسة والاجتماع والأخلاق أيضاً.

❖ في ضوء ما ذكرت، كيف تنظر إلى الشعر العربي الحاضر وإلى الثقافة العربية إجمالاً؟

❖ ❖ التجربة الشعرية العربية المعاصرة أغنى التجارب الثقافية العربية وأهمها وأكثرها حيوية وإبداعاً. تأتي بعدها التجربة الروائية والقصصية ثم يأتي النقد. الفلسفة؟ ليس عندنا حركة فلسفية عربية معاصرة.

❖ هل التجربة الثقافية العربية إجمالاً في مستوى التجربة السياسية ـ الاقتصادية التي تتمثل، على الوجه الأخص، فيما يمكن أن نسميه «الظاهرة الناصرية»؟

❖❖ كلا. وهي دون مستوى هذه التجربة بكثير. على عكس ما قد يظن البعض. إن ما نسميه «الظاهرة الناصرية» هو، على الصعيد السياسي ـ الاقتصادي، أعظم ظاهرة في تاريخ العرب منذ أكثر من ألف سنة. ومن الطبيعي أن تكون لهذه الظاهرة انعكاساتها في قضايا الفكر والثقافة.

وأزمة الثقافة العربية هي في كونها ليست على مستوى هذه الظاهرة. فهذه الظاهرة ثورية، والثقافة العربية الحاضرة تقليدية بشكل عام، وهي حرية، وهذه الثقافة تدور في مدارات محصورة إن لم تكن مفيدة. والظاهرة الناصرية مشاركة عربية أصيلة فعالة في مصير العالم، بينما ثقافتنا الحاضرة خائفة، ملجومة، واقفة على هامش العالم.

❖ هذا حكم مخيف على الثقافة العربية كيف تجد له مستندات في الواقع؟

❖ ❖ حكم مخيف، لكنه حقيقي، والحقيقة مخيفة، أحياناً. أما ما يؤكده في الواقع فأوجزه فيما يلي:

أولاً: إن جميع المجلات الأدبية العربية ذات التأثير في الحياة الثقافية، لا تقوم على تنوع الآراء والمواقف فيما بينها، وإنما تقوم على تنوع التعبير عن اتجاه واحد. وهذا الاتجاه، فوق ذلك، ذو طابع سياسي في التحليل الأخير، أكثر مما هو ذو طابع ثقافي. وهو، لأنه سياسي، كيفي، متغير، سطحي، لذلك يبدو ملحقاً بالتيارات السياسية تابعاً لها. وفي هذا قتل للثقافة وللسياسة معاً. للثقافة، لأن موقفاً كهذا يفقرها ويقلصها ويؤدي بها أخيراً إلى التكرار، والببغائية، والعقم، وانعدام الإبداع. وللسياسة، لأن السياسة العربية، في مظهرها الناصري على الأقل، تمثل جهداً خلاقاً حراً، وهي من هذه الزاوية تحتاج إلى ثقافة خلاقة حرة ــ تدعمها، وتنقدها، وتفيد منها، وتخطط لها، وتستضيء بها وتضيئها، وتسيران معاً جنباً إلى جنب. والواقع أن السياسة العربية الآن تنمو وحيدة في معزل عن الثقافة العربية، غير قادرة أن تفيد منها، لأنها تابعة ضحلة. بينما الثقافة في الشعوب الحية هي قاعدة السياسة.

هكذا لا نستطيع أن نقرأ اليوم في البلاد العربية التي تعد مئة مليون نسمة والتي هي ذات تراث من أغنى تراثات العالم، كتاباً عربياً واحداً ذا قيمة إنسانية جديدة، يمكن أن تشارك، شأن السياسة، في مصير الثقافات في العالم.

ثانياً: الحركة الثقافة العربية ضائعة مخنوقة بين فئتين: فئة مرتزقة تتبنى الشعارات و«تخلق» أعداء ثقافيين لكي يظل باب الارتزاق مفتوحاً. وفئة ثانية رجعية مرتزقة تحارب النور أنى وجدته بحجة الحفاظ على «القيم القديمة».

هكذا تسيطر في المجلات والصحف العربية الاتهامات والشتائم. ويسيطر أشباه الأدباء وأدعياء الثقافة.

وهذا كله لا يعود في النتيجة على الثقافة العربية إلا بالجمود والعقم.

طبعاً، هناك الفئة الثالثة المنفتحة، المحبة، الغنية بروحها وفكرها والتي نأمل، ويأمل العرب المخلصون جميعاً، أن تزداد نمواً وسيادة وسيطرة. فهي أمل الثقافة العربية في الوقت الحاضر، على الأقل.

❖ وماذا تقترح للخروج من هذه الحالة؟

❖ ❖ الحرية، الحرية، الحرية. العرب الآن في مرحلة انتقال. وفي مراحل الانتقال يشتد الصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة. ولا بد من أن يتوفر جو الحرية الكاملة للأطراف التي تمارس هذا الصراع وتعيشه. وإلا انتقلت القيم القديمة مع فترة الانتقال وظلت حية فاعلة.

هناك قيم ثقافية بالية يجب أن تزول كما زالت قيمنا السياسية البالية. هناك آفاق جديدة يجب أن ننفتح عليها في الثقافة كما انفتحنا عليها في السياسة.

هناك نظرة ثقافية جامدة يجب أن تنتهي لتنشأ محلها نظرة جديدة حية، تماماً كما تلاشت النظرة السياسية العربية الجامدة، وحلت محلها نظرة جديدة حية.

لو سئلت أن أضع في هذه المرحلة تعريفاً للعروبة لقلت: العروبة نبوة، وكل عربي اليوم يجب أن يحيا على مستوى النبوة. والنبوة لا تستطيع إلا أن تكون حرية، وإلا فقدت معناها.

والنبوة شجاعة، وصدق، وإيمان بالحقيقة أكثر من الموت.

ولا خوف من الحرية.

المثقف العربي الحقيقي في هذه المرحلة هو الذي يهدم في المجتمع العربي على صعيد الثقافة، ما يهدمه عبد الناصر في هذا المجتمع، على صعيد السياسة.

❖ تحدثنا عن أشياء كثيرة ما عدا الشعر. ماذا تريد أن تقول للقارئ العربي في شعرك؟

❖ ❖ لا أعرف. لا أعرف أن أتحدث عن شعري. ربما كنت أحاول أن أقول للقارئ العربي أن يهدم العالم الميت في حياتنا وتراثنا، ويستقبل عالماً جديداً. شرح هذا الأمر يطول. الأفضل ألا نخوض فيه. كي نتحاشى التبسيط الذي يخنق كل شيء..

لكن أحب أن أقول كلمة على هامش السؤال هي أن من الواجب على القارئ العربي أن ينظر إلى الشعر كتعبير فني قائم بذاته، وأن يعتبره نبوة ورؤيا، وألا يخلطه بغيره من أساليب التعبير الأخرى، وألا يحكم عليه بغير روح الرؤيا والنبوة، وبغير روح الشعر.

❖ أخيراً ما موقفك السياسي؟

❖ ❖ إنني يساري بقدر ما يتمثل في اليسار الإيمان بالإنسان، وبحريته، وبكرامته، وبأنه سيد مصيره ونفسه. ومن نافل الكلام القول بأن الاستعمار بجميع أشكاله، السياسية والاجتماعية والفكرية، مناف لكرامة الإنسان، وسيادته، ومناف في المقام الأول، لجوهره كإنسان.

وفي هذا المستوى، يمكن التأكيد أن كل شاعر أصيل يساري بالطبع والضرورة.

مجلة «الحرية» ـ بيروت 1964

تخلف الشكل والمضمون في الشعر الحديث

في نطاق التحولات التي طرأت على الشعر العربي الحديث، لا زالت كثير من القضايا المتعلقة بهذا الشعر مجال نقاش يتناول في كل لحظة قضايا هذا الشعر الأساسية. ذلك أن أوائل الذين حملوا لواءه، أصروا في حمى الدفاع عن أنفسهم على أنهم يحملون مفاهيم جديدة للشكل والمضمون على السواء.

وكان لا بد من فترة زمنية كافية، يتاح فيها لهؤلاء الشعراء أن يعبروا عما يعتبرونه جديداً، بالأسلوب الذي يروق لهم، بحيث يمكن بعد انقضاء هذه الفترة أو خلالها، أن نقوم بعملية جرد نستكشف فيها حقيقة ما قدموه من أمور «جديدة»، لنرى من خلال ذلك مقدرة هذا المفهوم الشعري على تطوير نفسه، على خلق مبرر وجوده، على صياغة قانون مرحلته.

في الحديث عن هذه القضايا قال الشاعر «أدونيس» أن نتاج الشعر العربي المعاصر لا يقل أهمية عن أي نتاج شعري في العالم. وقد استطاع هذا الشعر أن يغني نفسه ويتطور باستمرار، مكتسباً قيماً جديدة. ولكن هذه النظرة الإجمالية لا تكفي، ومن الضروري أن نتناول قضايا شعرنا

الأساسية والتفصيلية لنرى مقدار الرحلة التي قطعها في الإجابة عنها. وفي الدراسة الدقيقة نصل إلى رأي قد يبدو غريباً لكنه واقعي. فرغم أن شعرنا الحديث اعتبر تطوير الشكل من موضوعاته الأساسية إلا أن هذا الشكل لم يكن تطويراً بالمعنى الصحيح، ولا زال الشكل في القصيدة المعاصرة رغم التحرر الذي حققه مقيداً ضمن حدود عديدة، ولم يستشرف بعد الآفاق التي يمكن أن يرودها.

إن في تراثنا ما يسمح لنا بأن نطور الشكل الشعري تطويراً لانهائياً وبشكل مستمر. وإذا كنا نخاف من شيء في هذا الصدد فإننا نخاف في الدرجة الأولى من تقليدية جديدة تعود بنا إلى شكلية أشد وطأة من الشكلية القديمة. وأشير هنا إلى أن بعض الشعراء الجدد يكتبون ضمن إيقاع أو إيقاعين على الأكثر دواوينهم كلها. ومن يدرس مثل هذه الدواوين، ويقارنها بدواوين عربية قديمة يجد أن في الدواوين الجديدة، رتابة وشكلية أكثر مما يرى في الدواوين القديمة. وذلك يعود إلى أن تطوير الشكل الشعري لا يجوز أن يقتصر على اللعب بالتفعيلة وحسب وإنما يجب أن يتجاوز ذلك إلى تفجير الإطار الشكلي المعروف من الأساس. وهذا لا يستقيم إلا للشعراء الذين يعيشون في تجربة جديدة تمام الجدة.

حتى أن بعضاً من الشعراء الجدد لا يزال أقل جرأة ومغامرة في التجربة الشكلية من كثير من شعرائنا السابقين.

ومن هنا يمكن القول بأن استمرار هذا النمط في التعبير سيقود إلى شكلية في الشعر الحديث أشد خطراً من شكلية الشعر القديم. ولا أستطيع أن أرى طريقاً للتخلص من هذه المتاهة إلا في توجه الشاعر الحديث نحو الإيقاع الحرّ تماماً.. إلا في رفض الشاعر لعروض الشكل الواحد في القصيدة.. إلا في عمله لأن يخلق لكل قصيدة شكلها الخاص، وإيقاعها الخاص.

هذه مهمة صعبة بالطبع، ولكن الشاعر لا يكون شاعراً عظيماً إلا إذا ابتكر طريقته الخاصة وشكله الخاص. وليس من الممكن أن يحدث تطور

في الشعر إلا إذا تغير شكل التعبير. من هذه الزاوية جوهر الفن في النهاية هو الشكل، ولكن الشكل ليس له معنى إلا إذا كان ينقل تجربة ومضموناً. إن اعتبار الشكل جوهر الفن، لا يعني الشكلية مطلقاً، إنه يعني فقط أنه لا وجود لتجربة جديدة بدون شكل جديد.

وفي المضمون أيضاً:

أما من ناحية المضمون فإنني أميل إلى رأي مشابه، فإذا نظرنا إلى تراثنا الصوفي بشكل عام وإلى بعض الكتابات الصوفية بشكل خاص مثل كتابات (النفري) نجد أن معظم شعرائنا الجدد متخلفون، تخلفاً واضحاً على صعيد المغامرة الشعرية. فالصوفي كان يعبر بحرية كاملة عن شعوره وأفكاره ومواقفه مضموناً وشكلاً. ولم يكن يتردد في قول ما يؤمن به حتى فيما يتصل بالله وبالمعاني الإنسانية الخيرة. بينما نرى أن معظم شعرائنا يترددون في هذا كله. إما مسايرة وإما عجزاً. وهكذا يتضح لنا أن شعرنا الجديد ما تزال تنقصه الهزات الروحية الكبرى على الصعيدين الاجتماعي العام والشخصي الخاص لأن مثل هذه الهزات الفنية الحرة هي وحدها التي تخلق قيماً فنية جديدة وأشكالاً فنية جديدة، ورؤيا شعرية جديدة.

عودة للتراث

ومن أهم ينابيع هذه الهزات الروحية المتجذر في تراثنا العربي. لكن بروح حديثة تكشف عن جوانبه الفنية وتحرره من نظرتين، تخفيان أصالته.

النظرة الأولى هي المتعصبة الجاهلة، التي لا ترى منه إلا النماذج البيانية، والنظرة المتمدينة المتعصبة الجاهلة هي أيضاً لأنها مريضة بمرض الانسحار بكل ما هو أجنبي.

عندئذ يتضح لنا أن تراثنا غني عميق متعدد الجوانب والقوى والطاقات إلى درجة التناقض أحياناً، وهذا التجذر لا يعني إطلاقاً تقديس

الماضي بحد ذاته. بل انطلاقاً من الماضي إلى الحاضر والمستقبل. إذ دون هذا الانطلاق، يكون الشاعر مقتلعاً. لكن دون التجذر في الحاضر و المستقبل. يكون أيضاً أشبه بنبتة ميتة. فليس هناك من شاعر جديد كبير إذا لم يكن مجذراً في أصوله التراثية الكلاسيكية.

إن ما نطمح إليه بهذا المعنى هو الحداثة الكلاسيكية. وشاعرنا الكبير هو الذي يسمح لنا شعره بتسميته شاعراً حديثاً كلاسيكياً.

بين المضمون والموضوع

لكن من الواجب هنا أن نميز في الشعر الجديد بين المضمون والموضوع لأن كثيرين لا يميزون بينهما. فالمضمون شيء، والموضوع شيء آخر.

الشعر يعطيك المضمون بصورة إيحائية بشكل غير مباشر. شعر الموضوع طريقة قديمة انتهت. الشعر تجربة، والشاعر لا يجرب بموضوع، بل هو يلتقط المشاعر المتناقضة والمتباعدة ويصوغها، وينفر الشعر الأصيل من الموضوعات، لأن الشعر الذي لا يعكس شخصية صاحبه لا معنى له. فأنا لا أريد أن أقرأ أفكار الشاعر، أريد أن أقرأ شخصيته ومشاعره وهمومه، وبذلك يعطيني تجربته الشعرية التي هي في الدرجة الأولى تجربة شخصية.

فالشعر يستمد قوته وجماله من شخصية مبدعة وعمق تجربته، وموهبته واتساع رؤياه، لا من الموضوع مهما كان جليلاً أو عظيماً. بهذا المعنى يمكن القول ليس هناك شعر، بل هناك شعراء. فأنا لا أتصور تجزيء الإبداع الشعري إلى جزأين: شاعر يتأمل، وموضوع أمامه يدرسه. وإنما التجربة تعيش في لحظة حضور كياني، تكون فيها الذات والعالم وحدة تامة. والشاعر الذي تظل بينه وبين العالم مسافة حينما يكتب شعراً، لا يعود شاعراً، بل يصير وصّافاً يصور المشاهد والأفكار. وهكذا تنتهي الثنائية المصطنعة في تفسير الوعي إلى مراتب. فالحدس الشعري

هو أيضاً وحدة تتضمن كيان الشاعر كله، بكل ما فيه من طاقات شعورية ولا شعورية.

عملية التقييم

هذا الفهم للشعر يجعل عملية التقييم بالطبع عملية صعبة، لا حكم فيها إلا للموهبة الشعرية أو النقدية، بدون مقاييس نهائية، جاهزة على الإطلاق، لأنه لا وجود للمقاييس المسبقة إذا أردنا شعراً نامياً متخطياً. هناك الخبرة فقط التي تميز بين الجيد والرديء في الشعر، وهي المقياس الوحيد..

إذن أول ما أطالب الشاعر به حين أقرأ ديواناً أن لا يذكرني بأي شيء مما جاء قبله لا بأفكاره ولا بأسلوبه. أطالبه أن يكون صاحب تعبير جديد خاص به، أطالبه بإضافات للآفاق الشعرية والقيم الفنية التي وصلنا إليها. أخيراً أطالبه بروح المخاطرة وبقوة التخطي المتطلعة للمستقبل. وبقدر ما أرى فيه هذه الأشياء أقدره كشاعر. إذ أن قيمته كشاعر تكمن في الجديد الذي يخلقه.

تيارات

وحسب هذا المفهوم لا أستطيع أن أتحدث حتى الآن عن تيارات واضحة في الشعر العربي الحديث. بعض الشعراء عندهم مواقف واتجاهات في طور النمو. لم تنضج هذه الاتجاهات نهائياً، ولا زالت عرضة للتطور، وللدخول في آفاق جديدة، ولكن هذا لا يعني أبداً أنها قليلة الأهمية، بل يعني أن دائرة التعبير الشعري الحديث لم تكتمل بعد. الشاعر الحقيقي يعيش في تطور دائم ويحتاج لمرحلة طويلة قبل أن يوضح اتجاهه. وربما تكون المرحلة التي يحتاجها الشاعر عندنا لتوضيح اتجاهه مرحلة طويلة وسبب ذلك كما أعتقد اعتبارات عديدة، ربما كانت سياسية أو اجتماعية، تحول دونه ودون أن يسير مع هواه الشعري كما يشاء. وهو

أمام هذه القيود لا يزال مشدوداً إلى التقاليد بشكل أو آخر، بحيث يقوده ذلك في النهاية إلى أن يتقلص ضمن حدود الشكل بدلاً من أن يوسع أبعاد شعره الروحية.

لغة فريدة

ولكن هذا التحليل لا يمنعني في النهاية من التفاؤل، خاصة أن الشاعر العربي يتعامل مع لغة فريدة. لغة طبيعية، غريزية، إيقاعية، ملتصقة بالأرض. فإذا ما التقى الشعور الإنساني مع طاقات هذه اللغة ينبثق مزيج غريب، ويصبح لكل كلمة جو خاص، وتتفتح القدرة لتوليد استعمالات جديدة للكلمة وآفاق جديدة للشعر.

مقابلة أدبية، أعدها: بلال الحسن

مجلة «الحرية» ـ العدد 263 ـ الاثنين 7 حزيران 1965

الشعر هيام كوني

❖ كيف نبدأ بالكلام عن شعرك؟

❖❖ أخشى أن يصعب الكلام على الشعر، عندنا، شيئاً فشيئاً، أكثر ما عندنا مُسيّر بالفائدة العملية، خاضع لمنطقها، بارد لكثرة ما هو مدروس، موضوع تحت منظار المصلحة المباشرة، والسلوك المقيد. بينما الشعر هيام صوفي، مجاني، في مدن يسيرها السحر و الحلم وقانون الروح وأبعادها.

❖ مع ذلك يبقى من يحب هذا الهيام لأنه، على الأقل، يسهل عليهم رؤية الواقع.

❖ ❖ الواقع؟ صحيح. لأن الشعر وحده قادر على أن يملأ بالطفولة والعشب. هذا دور الشعر: يهدر كالطوفان، حاملاً بين كلماته الخصب والحياة، مأخوذاً بالواقع، حالماً بما وراءه، مبدعاً واقعاً سحرياً، يتشابك فيه الحجر و الجناح، الماء والنار، الهذيان والمنطق، في نوع من الواقعية السحرية، من الجنون العاقل.. بهذا وحده نقدر أيضاً أن نحاصر هذا «السديم الشعوري» الكائن في أعماق كل منا.. أن نقبض عليه، ونوضحه.. يجب أن نقبض على الحقيقة الكامنة في أعمق أعماق النفس.

❖ الشعر، بهذا المعنى، كفاح دائم.

❖ ❖ كفاح دائم.. للقبض أخيراً على الأشياء الهاربة.. على القارئ، على الآخر، على الأرض، على وطن لا نشعر فيه أننا نموت وحسب، بل نحيا، نحيا..

❖ متى يكون كتاب ما غريباً على القارئ؟

❖ ❖ حين يكون خارج المعالم والمقاييس الأدبية المشتركة، الشائعة. حين يكون شخصياً، جديداً ــ خارج التقليد والمنهجية الاصطلاحية، خارج الانسجامية وركود العادة. حين ينبع من المستقبل أكثر مما ينبع من الماضي.

❖ **خارج كل موضوع؟**

❖ ❖ وخارج كل موضوع. الموضوع وجود خارج النفس. يجب أن يتخلص الشعر العربي الحديث من الموضوعات البرانية، ويدخل في دوار كوني.. في فضاء الأعماق.. في هيام إنساني بمستوى الكون كله.

❖ **قراء مثل هذا الشعر قليلون.**

❖ ❖ طبعاً. من مآسي الشاعر الحديث أن عليه أن يخلق شعره وقارئه. أن يملأ الفراغ. أن يشيع الأبد في هذه اللحظات الهاربة، أن يمسك بالدقائق ويثبت.. يثبت ضد العابر، الموقت، كل شيء عندنا موقت. الشعور بالبداية الدائمة هو الشعور المسيطر. دائماً نبدأ من جديد. بلا استمرار، بلا تتابع، بلا تراكم والشعور بالقفز الدائم. الشعور بأن الحياة سلسلة من الأوضاع والحالات الوقتية، بلا ترابط، ولا تلاحم. كل شيء محتمل. كل شيء يمكن أن يفاجئك في أية لحظة. الشعور بأنك موجود في التاريخ، في الزمان، لا على الأرض.. هذا كله يخلق شعوراً بالفراغ. كيف نملأ هذا الفراغ؟ هكذا يجب أن نخلق كل شي: الشعر، القارئ، المحيط ـ كل شيء.

❖ **هل تفترض القارئ حين تكتب؟ هل تفترض الآخرين؟**

❖ ❖ الآخرون موجودون في نفسي، مسبقاً. لا أفترضهم. حين أكتب لنفسي بصدق أشعر كأني أكتب لهم.

❖ **الآخرون هم إخوتك، أحباؤك الحيارى، التائقون لامتلاك الوجود.**

❖ ❖ نعم.. نعم..

❖ **ألا يقتضي افتراض الآخرين الصفة الخطابية؟**

❖ ❖ افتراض الآخر، إذا كان هناك مسافة بين الشاعر وبينه، يفترض الخطابية لاجتلابه. يفترض النبرة التعليمية والأخلاقية، المنفعية، هذا يفسد صفاء التجربة الشعرية.

❖ هذا كلام بعيد جداً عن الاهتمام السائد. الالتزام مثلاً.

❖ ❖ الالتزام؟ الشعر الملتزم، كما عرفناه في السنوات العشر الأخيرة، كان ضد الشعر ولم يفد القضية التي كتب من أجلها. بل ربما ضرها وأفقدها الكثير من الحرارة الداخلية، بالكلام، الكلام الكثير، المكرر.

الشعر الملتزم، بهذا المعنى، لا يمكن أن يكون ثورياً.. لأنه استجابة مباشرة لأحداث مباشرة. والأحداث الثورية تتطلب السرعة، والمباشرة، والآنية، والخطابية. وكل شعر يستجيب لها، يكون مثلها انتقالياً وآنياً وخطابياً.. الشعر الثوري يكتب قبل الثورة وبعدها: لأن طبيعة الشعر هي أن يرى أو ينبئ، أن يرى ويتخطى.

❖ هل يعني هذا أن للشعر مفهوماً واحداً؟

❖ ❖ لا. يعني أنني أفهمه بهذا المعنى. هكذا أنظر إلى رسالة الشاعر. يمكن أن يكون هناك شعر خارج هذا المفهوم. فالشعر أشبه بالسحر الذي يفلت من جميع القواعد.

❖ الإفلات من جميع القواعد يذكرني بالملاحظة التي أبداها الشاعر الإنكليزي ستيفن سبندر في مؤتمر الشعر العربي الحديث (روما 1961)، إذ تساءل إلى أي الأسس يستند نقد الشعر الحديث عندما نجرد الشعر من جميع القواعد.

❖ ❖ أعني الإفلات من القواعد المسبقة، والخضوع لقواعد ضمنية داخلية. القواعد تولد مع التجربة ذاتها، تولد مع حركة الشعور والإبداع ذاتها، بحيث أن الحضور الشعري يكون من القوة والكثافة الكفيلتين بإحلاله محل القواعد. الشاعر لا يكتب والقواعد أمامه. إذا كان هناك قاعدة فإنما تكون مصهورة في نفس الشاعر. القاعدة تأتي بعد القصيدة. النقد نشأ بعد الشعر لا قبله. القواعد دائماً تلي الإبداع.

❖ لكن البعض يتهم الشعر الحديث بأنه لم ينشأ تلقائياً، إنما سبقه النقد إلى النيل من الأصول القديمة والتشريع لأدب جديد.

❖ هذا خطأ. أولاً لأن الشعر لا قواعد له، لا هنا ولا في العالم. ثانياً، القواعد لا تنتج شعراً من أي نوع كان. وفي الشعر الحديث شعراء كبار. القواعد تذكرنا بالنظامين في عصور الانحطاط. وفي كل عصر نظامون، مقلدون. يمكن أن يقال أن هناك اتجاهاً عاماً مهد لشعراء حركة الشعر الحديث. هذا الاتجاه العام وليد تطور العلم، وليد القلق و التمزق الذي يحياه الإنسان المعاصر، وليد الهوة التي انفتحت فيما يتعلق بالمستقبل وجهل هذا المستقبل. لكن هذا ليس قاعدة، إنما هو حركة.

❖ في جوابك من مفهوم الشعر ذكرت «رسالة الشاعر». من يفرض هذه الرسالة؟

❖ ❖ يفرضها صدقه الخاص وتجربته الخاصة. صدقه مع نفسه في الدرجة الأولى. لكن صدقه مع نفسه يمكن أن يتلاقى مع صدق التاريخ، صدق الوطن، صدق الشعب، ويتم الاندماج بينه وبينها، دون أن يكون الطرف الآخر موضوعاً خارجياً، لأن الأساس الأول هو الشاعر. وإذا لم يكن الشاعر صادقاً لا يفيد الشعر ولا يفيد الوطن أو القضية التي يخدمها. أنا أفضل للوطن شاعراً صادقاً مع نفسه على شاعر يكذب على نفسه من أجل موضوعات برانية، وهي موضوعات سقط فيها بعض الملتزمين. هذا ينفي موقف الشاعر الإنساني: الانفتاح والمحبة. بالعكس، قد يكون الالتزام ضد الغايات الإنسانية التي يتجه إليها كل شاعر عظيم في النتيجة. الشاعر لا يمكن أن يحقد أو يكره أو يدافع عن بقاء الفقر والاستغلال، لا يمكن أن يقبل بإذلال الإنسان واستغلاله.

❖ هل أنت ملتزم؟

❖ ❖ دائماً أنا ملتزم. كنت ملتزماً وما أزال. إنما بالمعنى الذي أتحدث عنه: الالتزام الإنساني العميق، الحر، خارج المذهبيات والإيديولوجيات. الشعر فوق هذا. يعني أنها تغنينا عنه. ولذلك فإن كل تبعية للإيديولوجيا تنفي الشعر. الشعر هو، بذاته، إيديولوجيا، بامتياز. الإيديولوجيا تشتق من الشعر. الشعر قبل كل نظرية.

❖ لكن الشعر يتفاعل مع العصر. والإيديولوجيا ظاهرة بارزة من ظواهر العصر.

❖ ❖ طبعاً. بهذا المعنى، الشعر يتفاعل مع كل شيء. إلا أن التفاعل لا يعني الالتزام، الشعر يتأثر بكل شيء حوله ويتقاطع مع عدة اتجاهات لكنه يظل دائماً موازياً لهذه الاتجاهات لا منصهراً بها.

❖ **ألا تؤمن بأن الشعر تعبير عن موقف في الحياة؟**

❖ ❖ بالنتيجة، الشعر يصدر عن موقف في الحياة. لكن هذا الموقف ليس مخططاً من قبل. يمكن أن يكون حدساً، يمكن أن يكون رؤيا، ذائباً، في كيان الشاعر، وهو دائماً حي، ونامٍ، ومتطور. ولا يكتمل الموقف الحقيقي للشاعر إلا بعدما ينقطع عن الكتابة ويموت.. حينئذ يكتمل موقفه. أقول هذا لأشير إلى أن الشاعر ليس مترجم أفكار سابقة وناطقاً باسم قضايا اجتماعية أو حضارية. لا أعرف كيف نفسر هذا الاتجاه الذي يجعل من الشاعر قوة ثانوية في العالم في حين أن الشاعر قوة أولى. قوة خلاقة. وليست الحضارة كلها إلا حصيلة ذروات الإبداع الإنساني، وبين أعلى الذروات وأغناها وأصفاها الإبداع الشعري. فإذا كان الأمر هكذا، فكيف يقذف بالشاعر في المجرى؟

❖ **نحس في شعرك جو الفاجعة، لماذا؟**

❖ ❖ لأن الشعور بالفاجعة طاغ في نفسي. الأفق مسكون بأجنحة الكتابة. الكتابة ترفرف هنا، على الأرض، وفي القلوب.. تجربة الكارثة تدفع التجربة الإنسانية إلى أطرافها القصوى، حيث تبدأ أطراف جديدة ثانية. الجدة نفسها تأتي في ثوب الكآبة، طالعة من أنقاض القديم. الشعور بالتجديد شعور بالموت بقدر ما هو شعور بامتلاك الحياة.

❖ **في التجديد، إذن، معنى النهاية؟**

❖ ❖ نهاية شيء وبداية شيء آخر. حياة تولد لتشيع حياة تموت. هذه هي الفاجعة. الإحساس بالفاجعة ينشأ عند الشاعر أو الفنان من إحساسه بالفراغ حوله. الفراغ فاجعة. لذلك يحاول أن يملأ هذا الفراغ. وأحياناً يبالغ كثيراً ليوهم نفسه أنه ملأ هذا الفراغ. يجب أن نفهم المبالغة

عند المتنبي، مثلاً، من هذه الزاوية. فهي إيهام لنفسه وللآخرين، بأنه «مالئ الدنيا».

❖ هذا يفسر لنا عنوان مجموعتك الأخيرة «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»

❖ ❖ ربما. أن نملأ الفراغ يعني أن نعيش سلسلة من التحولات، أن يصير الماء ناراً والنار عشباً. اسم الكتاب يعكس الجو السائد فيه، الذي هو جو صوفي سحري. ويعكس تلك الصيرورة التاريخية وتلاقي المتناقضات: الموت والحياة، المحدودية واللانهائية، الليل والنهار، القبر والقيامة، الصليب والبعث.

❖ وكيف تفسر هذا الفراغ؟

❖ ❖ لنا قدمان، واحدة في البحر وأخرى في الصحراء. الفراغ كامن في هذا الصراع بين الصحراء والبحر. إننا في الصحراء لحظة نكون راقدين في أحضان الموج. للصحراء حضور حتى على الشاطئ والصحراء فراغ، وسراب أيضاً.. من هنا حضور الفراغ، وحضور السراب. والصحراء تكون بين الحجر والشوك، في فسحة من الأرض، وتكون أيضاً بين الرأس والقلب، في فسحة من الشعر والحياة.

❖ قصيدتك الفراغ (1954) هل هي تعبير عن الشعور نفسه؟

❖ ❖ تقريباً. وإن كنت أرى أنني أستطيع الآن أن أعبر بشكل آخر. إنما كانت «الفراغ» في وقتها تجربة مهمة، خصوصاً من الناحية التعبيرية والشكل الشعري.

❖ هل ينحصر التجديد في الشكل إذن؟

❖ ❖ قصدت بالشكل البعد الآخر. والبعد يتضمن الشكل والمضمون.

❖ لا أرى للواقع، بالمعنى المادي الملموس، حضوراً مباشراً في شعرك.

❖ ❖ لا وجود للواقع إلا حين يصير جزءاً من الشعور. الواقع ذائب في شعري، حاضر فيه إلى درجة أننا لا نستطيع أن نقبض عليه لأنه شائع،

سائل كالهواء والضوء والماء.. الشعور يلتقط أشياء الواقع، ويمنحها الوجود حين يذيبها في عالم تصوراته.

❖ هذا يحير القارئ.

❖ ❖ هذا ما أحاوله في الشعر. أخرج القارئ من «بلده» النفسي والروحي إلى «بلد» غريب آخر، حيث يضيع هائماً على وجهه.. بين أشجار وآلهة وأعمدة ومشاهد ومشاعر لم يألفها.. حيث الحب غير الحب، والموت شيء آخر.

❖ قلت أن شعرك يحير القارئ، لكن أريد أن أستدرك فهو في الواقع يحيره ضمن عالم أليف وإن بدا غريباً. وهذا ما تشير إليه في إحدى قصائدك بقولك «وسوف ابقى غامضاً أليفاً»، لكن مع هذا يبقى الشكل في شعرك غريباً. ما رأيك؟

❖ ❖ وماذا يمنع أن يكون غريباً؟ الحدس الشعري دائماً بداية، التعبير عن هذا الحدس يجب أن يكون هو أيضاً بداية. وكل بداية غرابة.

❖ هل تصبح هذه البداية عادة؟

❖ ❖ أقول بداية بمعنى التكرار وعدم التعود على شكل ما. لكن حينما تصبح هذه البداية تعوداً تصير لا شعرية.

❖ ألا تظن أن هناك مسافة كبيرة بين القارئ وهذا الشكل الشعري الجديد؟

❖ ❖ ليس لأن هذا الشكل صعب، فهو أسهل من الأشكال المعروفة. بل لأن معظم القراء يسيرون وينامون بقوة التقليد الساحقة، بقوة العادة.. بقوة الراحة التي تريد أن تظل راحة. هذا يمنعهم من الفهم، من المشاركة، من التمييز.

❖ كيف يجب أن يكون الشكل، في رأيك، ليكون شعرياً؟

❖ ❖ كل شكل تكون فيه اللغة قيمة بذاتها، وسيلة وغاية في آن واحد.. هو شكل شعري. وكل شكل تكون فيه اللغة أداة لا غير، تنقل

وتشرح فكرة ما، شيئاً ما .. هو شكل نثري. هكذا يقدم الشكل الشعري حالة، جواً. ويقدم الشكل النثري معنى محدداً، واضحاً.

❖ والأوزان؟

❖ ❖ هذا لا يعني أنني ضد الوزن. بل على العكس. إن الإيقاع، بشكل أو آخر، هو أمر جوهري في الشعر. والإيقاع يمكن أن ينتج بواسطة التفعيلة أو من تركيب فني خاص دون تفعيلة.

❖ كيف تفسر نشوء هذا الشكل الجديد في القصيدتين الطويلتين: «تحولات العاشق» و«أقاليم النهار والليل»؟

❖ لم ينشأ هذا الشكل من العدم. لم أخترعه من لا شيء. كل جديد موجود قبلاً، كبذرة، كنواة.. ولا نفعل نحن أكثر من التنبه إليه، وتطويره، وجعله أكثر حضوراً.

❖ موجود أين؟

❖ ❖ في كتابات الصوفيين. عند «النفري» خصوصاً. اقرأ كتابه «المواقف» لترى أن الأسلوب الشعري الحديث، عند أكثر الشعراء العرب مغامرة وجرأة، هو أقل استقصاء ومغامرة وخروجاً على جميع القواعد، منه عند «النفري».

❖ ما هي الصوفية؟

❖ ❖ هي هذا الذي سميته "الهيام الكوني". هذا السحر الذي يلين العالم ويجعله أليفاً حاضراً بين يدي الإنسان.. الصوفية؟ لا أعرف..

❖ ما هو موقفك من التراث؟

❖ أنا مجذر في هذه البلاد، في مجمل تاريخ هذه البلاد، منذ أقدم العصور حتى الآن. لكن هذا التجذر لا يشلني، وإنما يضيئني. إن كنت غصناً في شجرة، فأنا أشعر أن الآفاق جميعاً ملكي. لذلك أفهم الارتباط بالتراث فهماً خلاقاً. إنه ارتباط إضافة وتجاوز.. لا ارتباط تقليد وانغلاق وتحجر.. ذلك أن التراث ليس خيطاً بلون واحد.. بل هو حزمة من الأشعة كثيرة.. هو نبع ينفجر في جميع الاتجاهات.

❖ يقول بعض الشعراء والنقاد المحدثين أن الشعر الحديث يجب أن يستقي موضوعاته من الأسطورة فقط وما عدا هذا ليس شعراً.

❖ ❖ هذا خطأ. قد يكون مصدر الموضوع الشعري أسطورة، وقد لا يكون. المهم أن ينبع من الذات. ولكي تكون الأسطورة صحيحة يجب أن تنطبق على تجربة الشاعر الشخصية. هكذا يتمثلها الشاعر وتصير جزءاً من كيانه وشخصيته. وكلما كانت الأسطورة موضوعاً كانت لا شعرية. لا معنى أن يأخذ أحدهم أسطورة ما ويشرح معناها ببيت شعري أو بيتين، أو يسردها، مقتصراً على الوصف الخارجي. يجب أن تتحد الأسطورة بروحية الشاعر.

الأسطورة في شعري ليست موضوعاً. هي متلاحمة وذائبة في تجربتي الشخصية.

❖ بعض كلماتك يتكرر، لماذا؟

❖ ❖ لأنها مفاتيح تعكس شيئاً داخلياً في نفسي، شيئاً لا شعورياً.

❖ هل تقصد بهذا أن الشعر ينشأ من اللاوعي؟

❖ ❖ لا أؤمن بتقسيم الوعي الإنساني إلى طبقات. إنما الشاعر هو حضور كياني واحد شامل، بكل طاقاته. إلا أنني أؤمن بأن الشاعر لا يقدر أن يكتب الشعر في أية لحظة يشاء، وإنما هناك لحظات معينة تأتي فجأة بما يشبه الإشراق. ما اسم هذه اللحظات؟ امنحها الاسم الذي تشاء

❖ بما أن الشعر تخط، هل يمكن أن تنظر إلى الشعر الذي كتبته بعين الناقد؟

❖ ليس كلياً. أتخطى لا يعني أن أتخلى عن شخصيتي لأكتسب شخصية غيرها. التخطي هو هذه التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل...

❖ هل لأدونيس الشاعر أن يحدثنا عن أدونيس الشخص؟

❖ ❖ أدونيس الشخص هو أدونيس الشاعر. من لا يفهم أدونيس الشخص لا يفهم أدونيس الشاعر. بالنسبة إليّ ما أشعر أنه مكنوز في نفسي، أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد، لم أكتب شيئاً بعد.

إعداد: أديب صعب

ملحق جريدة «الجريدة» سنة 1965

الصوفية العربية

الأسئلة التي تقدمت بها مندوبات «الجيل الصاعد»
إلى الأستاذ الشاعر أدونيس شاعر التحولات والهجرة..

فاطمة المانع:

❖ أستاذ أدونيس: لم كان الشعراء في الجاهلية ومن نهج نهجهم من بعد، يستهلون قصائدهم بالغزل بخلاف غرض القصيدة؟

❖❖ هذا الجواب وإن كان من اختصاص دارسي الأدب ومؤرخيه فإنني أرى السبب في ذلك عائداً إلى أن الحب بالنسبة للشاعر الجاهلي كان بمثابة البوابة التي يدخل منها إلى العالم، ولذلك كان في مغامراته ورحلاته ومواقفه لا يستطيع أن يبدأ قصائده إلا وأن يطرق هذه البوابة.

سميرة الحاج:

❖ وبالنسبة لمن نهج نهجهم؟

❖❖ أما الذين تابعوهم فكانوا مقلدين.

فاطمة عبد ربه:

❖وهل يعتبر الذين لم يبدؤوا قصائدهم بالغزل شاذين عن تلك السنة؟

❖❖ شاذين من حيث الشكل فقط.

فاطمة المانع:

❖❖ لماذا يفوق عدد الشعراء من الرجال عدد الشواعر من النساء لا سيما في عصرنا هذا.

وهنا استدار إلينا مستغرباً وأجاب:

❖❖ هذا السؤال يجب أن نطرحه نحن الرجال مستغربين. وإنما إن كنت تعنين من السؤال نحن العرب فقط، فعندنا شاعرات أهم بكثير من الشاعرات القدامى ومنهم ثلاثة، نازك الملائكة، فدوى طوقان، وسلمى الخضراء الجيوسي. هؤلاء شاعرات عربيات أفضل من أية شاعرة عربية قديمة باستثناء الخنساء.

فعلقت فاطمة عبد ربه بقولها:

❖ ما قصدناه بسؤالنا ليست المقارنة بين شاعرات اليوم والأمس، بل السبب الذي تراه حائلاً دون وجود شاعرات يماثل عدد الشعراء في عصرنا.

❖❖ أنا لا أضع أي فرق بين الرجل والمرأة من حيث المواهب الفكرية فأنا أعتقد أن عند المرأة مواهب فكرية كالرجل، إنما قد يكون لظروف المرأة الاجتماعية لأنها لم تتحرر لتشعر باستقلالها التام وعدم الاستقلال هذا يجعلها عنصراً ثانوياً ملحقاً بقضايا الرجل والعائلة والبيت.. والسؤال يتحدى المرأة العربية لكي تنال هذا الاستقلال التام ولكي تشعر تماماً أنها نصف المجتمع وأن المجتمع العربي مجتمع ناقص يعيش بنصفه فقط إلى أن تنال المرأة حريتها حينئذ سيكون عندنا عدد الشاعرات كبيراً إنشاء الله.

وسألت **فاطمة عبد ربه** ثانية:

❖ من هم أساتذتك الذين تأثرت بأدبهم وانضويت تحت رايتهم؟

❖❖ لم أتأثر بأشخاص، إنما تأثرت بثلاثة اتجاهات يمثلها أشخاص كبار: الاتجاه الأول الصوفية العربية.

فاستفسرت **فاطمة** :

❖ماذا تعني بالصوفية العربية؟

❖❖ الصوفية العربية كما أفهمها شعرياً هي هذا النسم المبثوث في العالم وفي الأشياء بحيث يصبح العالم كله شفافاً ولا يعود هناك حواجز بين الشخص والآخر، بين الذات والموضوع، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. والاتجاه الثاني هو الذي يمثله الفيلسوف اليوناني هيراقليطس، حيث يقول أن العالم قائم على نوع من جدل التحول وأنه لا يوجد هناك حقائق مطلقة ثابتة وإنما هناك تحول مستمر، وله كلمة مشهورة جداً تعبر عن فكرته هي: نحن لا نعبر النهر مرتين، لأننا إذا عبرناه في المرة الأولى وعدنا لنعبره نراه متغيراً. وفلسفته هي أساس أسس التغيير.

والاتجاه الثالث وهو الذي يمثله «نيتشه» في الدرجة الأولى.

فاستفسرت **فاطمة**:

❖ ماذا تمثل نظرية نيتشه؟

❖❖ المهم في موقف نيتشه هو إعادة النظر في التراث الأوروبي الحضاري - وخلق نموذج لحضارة جديدة تعود إلى الأصول اليونانية.

دلندا خالد:

❖ ما هي فلسفتك في الحياة؟

فأخذ يجوب الغرفة بسرعة ثم أطرق ثم أجاب:

❖❖ فلسفتي في الحياة أن أحيلها إلى شعر أي أن أجعلها جمالاً وحرية وإنسانية.

وهكذا تمت مقابلتنا لشاعر التحولات والهجرة. فودعناه شاكرات.

وحيث أن الوقت لم يتسع لديه لسماع شيء من شعره أخذنا من ديوانه الأخير هذه الأغنية لمجلتنا:

«أغنية»

لو دعوت الرياح وأوهمتها
لو حلمت
أن لي عالماً لا يحدد بالأرض،
بل بالرياح
أن لي راية في الضياء ومملكة
في الجناح
لو دعوت الرياح
وسرقت مفاتيحها وانهزمت
غير أن الرياح
دخلت في الصباح
حينما لفني النعاس وعانقتها
وحلمت.

مجلة: الجيل الصاعد

ثانوية خالد بن الوليد، 1966

حول الشعر والسياسة والصوفية والمستقبل والثورة

آخر كتاب صدر لأدونيس هو «المسرح والمرايا»، وهو خامس كتبه الشعرية: «قصائد أولى» و«أوراق في الريح»، و«أغاني مهيار الدمشقي»، و«كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، وثامنها مع «ديوان الشعر العربي» (مختارات من الشعر العربي) صدرت في ثلاثة أجزاء، تبدأ من فترة الجاهلية وتنتهي بالحرب العالمية الأولى.

و«المسرح والمرايا» يضم عشر قصائد، كل قصيدة تضم عدداً من المقاطع الشعرية التي يغلب عليها الجو الشعري المسرحي. والقصائد هي: جنازة امرأة، لون الماء، الزمان المكسور، مرايا وأحلام حول الزمان المكسور، الرأس والنهر، السماء الثامنة، الممثل المستور، مرايا الممثل المستور، مرآة الطريق وتاريخ الغصون، وجه البحر.

في «المسرح والمرايا» يقوم الشاعر الكبير برحلة شعرية شيقة، سفر من نوع غريب عبر القصائد وأناشيدها يتخطى الزمان والمكان يحطم الحواجز والحدود، ويستقر في أودية من الحلم والرغبة، في

جـزر مـلأى بكنـوز الـريح والـضباب والغيبوبة والفرح.

شعر أدونيس في «المسرح والمرايا» هو مغامرة مع المستقبل، رؤيا على المستقبل المغلق يحاول تفتيقه بكلماته المليئة بالضوء والأشياء الحادة التي تنفتح كالحقيقة على عوالم مسكونة بالغيب والأمل.

إنه في «المسرح» يغير في المضمون والشكل. يتصاعد المضمون عنده نحو جعله لحظات ذهول وعمق، وتتكاثف الرؤيا لديه ويتآلف معها ويضعها على المسرح ويحاورها، ولا يتركها بعيدة، رمزية إلى حد الإغلاق.

ويغير في الشكل، حيث لا تعود الشكلية الشعرية جموداً على خط معين، بل تصبح منسجمة في تطورها وإبداعها مع القصيدة ككل ـ كوحدة ـ مع الشعر ككل ـ كوحدة.

شعره في «المسرح والمرايا» مسكون بهموم المستقبل، إنه شعر ثورة. إنه الشعر الذي لم يثقله الفكر والتأمل والفلسفة على حساب الشعر. لقد ظل شعراً، وتجانس مع الفكر، انسجما، كونا وحدة من التناغم و الإيقاع والرؤى، وهذا شيء صعب جداً، إذ نجد شاعراً آخر مثلاً يضمن قصائده فكراً وتأملاً فينقص من قيمة الشعر كإبداع، وهذا ما لا نلاحظه عند أدونيس. وهذه ميزة من

ميزاته العديدة. أي شيء يغني هذا الشاعر:
أحد الرواد البارزين للشعر العربي الحديث؟
في هذا الحديث معه، أضواء على الشعر والشاعر من خلال أسئلة وأجوبة عديدة.

❖ بأي معنى تنظر إلى صلة الشعر بالسياسة؟

❖ ❖ أولاً: بمعنى أن الشاعر مواطن في دولة ومتضامن مع الإنسان. فالإنسان بالنسبة إليه ليس شيئاً كبقية الأشياء، بل كائن آخر يتحاور معه ويتواصل.

ثانياً: بمعنى أن الشعر ليس شكلاً أدبياً وفنياً وحسب، وإنما هو شكل من أشكال الحياة والوجود.

ثالثاً: بمعنى أن الشعر اتجاه يمكن أن يخلق به الشاعر واقعه في التاريخ. فالشعر جزء من الثقافة، والثقافة هي في آن فكر وعمل، نظر وتطبيق، أي تنفيذ وسياسة.

رابعاً: بمعنى أن الشعر هو، جوهرياً، ثورة، أعني إبداع مجتمع جديد حقاً.

❖ لكنك تنتقد دائماً، على ما أعلم، كثيراً من الشعر العربي الجديد لأنه ممتزج بالسياسة؟

❖ ❖ لا أنتقد لأنه سياسي، بل لأنه انعكاس سريع سطحي عن الواقع، ولأنه يفهم السياسة فهماً خاطئاً. فهو في الواقع حزبي - أي منخرط في اتجاه سياسي معين ينفي الاتجاهات الأخرى. ولذلك فإن زاوية الرؤية عنده ضيقة ومحدودة، وإذا ضاقت الرؤية تضيق الرؤيا.

السياسة التي أعنيها هي الانهماك بالإنسان كإنسان. لا كحزبي أو نصير، هي هذا الهجس بمصير الإنسان والعالم. الالتزام، من هذه الشرفة، كلمة ضيقة. أستبدلها بكلمة بلبال. الشاعر لا يلتزم العالم. العالم بلبال الشاعر. الكون كله بلبال الشاعر. الشعر هاجس كوني.

❖ هل تعني أن الشعر لا يجوز أن يعكس الواقع؟

❖ ❖ أعني أن الشعر كالشاعر جزء لا يتجزأ من الواقع. لكن الشعر، فيما يعاني الواقع، لا يعكسه، بل يخلقه، أي يبدع به صورة جديدة، كانت الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي. أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن، وإنم يتجاوزه إلى ما يكون، أو إلى ما لم يتحقق بعد. بهذا المعنى نقول أن الشعر لا يفسر الواقع ولا يصفه، وإنما يغيره، أي يخلق واقعاً آخر.

❖ أعتقد أننا نقترب من «المسرح والمرايا» مجموعتك الشعرية الأخيرة، فكيف تفسر اعتمادك فيها على الماضي، أعني على التاريخ العربي؟

❖ ❖ الاعتماد هنا لا يعني عودة الانكفاء والتقلص. وإنما يعني عودة إضاءة لأحداث التاريخ العربي. عودة فهم جديد لأحداث هذا التاريخ في ضوء الحاضر الذي نعيشه، والمستقبل الذي نتطلع إليه. هكذا تفرغ أحداثه من تاريخيتها العادية، من وقتيتها، لتصبح رموزاً. فالشعر في «المسرح والمرايا» متصل بواقعنا الخارجي في الماضي والحاضر، لكنه في الوقت نفسه ينفصل عنه تطلعاً إلى واقع آخر أبهى وأكمل. إنه يخلق التاريخ الآخر، الإنسان الآخر. فهو شعر يتجه إلى المستقبل، فيما ينبثق من الماضي. لكن قيمته الأولى تكمن في اتجاهه نحو المستقبل، لا في انبثاقه عن الماضي. غير أن معرفة الماضي هي التي تتيح له أن يتجاوزه إلى المستقبل. فمن لا يعرف الماضي لا يعرف المستقبل، لا يعرف الحاضر كذلك.

إن الشعر الذي لا يكون مسكوناً بالمستقبل لا قيمة له. والمستقبل لا يسكن الفراغ، لا يسكن الشعر المقتلع، الغائب الهائم، دون أصول أو تاريخ. فالشعر يرى نفسه، يتحقق، يكتمل في التاريخ.. هذا يعني أن الإبداع الشعري لا يكتمل إلا بالإبداع التاريخي. فالتغيير إنساني شامل لا فني وحسب.

❖ المستقبل إذن، يعني التغير، الثورة؟

❖ ❖ تماماً. أي أن الشعر المتجه إلى المستقبل هو بالضرورة شعر ثورة. أي شعر يرفض ويغير. وهو نقيض الشعر الذي يقبل الواقع كما هو، فيصبح انعكاساً له: يصبح وثيقة أو ظاهرة اجتماعية عادية كبقية الظواهر.

إن الإبداع الشعري هو هذا التوتر الرافض، المغير، بين الواقع والممكن، الماضي والمستقبل، الحياة كوضع مفروض أو جامد، والحياة كحرية وحركة.. وبهذا المعنى يمكن القول أن الشعر ثورة دائمة.

❖ الارتباط بالتراث، بالتاريخ يطرح السؤال التالي: هل ينبثق الشكل الشعري من الماضي أم من المستقبل؟

❖ ❖ حين يولد الشكل من الماضي وحسب، يولد ميتاً، لأنه يكون نسخاً. الشكل الشعري هو الشكل الحي: المتأصل، لكن الحر حتى ليبدو أنه آت من المستقبل. إنه التأصل في الماضي لكن بحرية المستقبل ولانهائيته. الشكل الخاص بشاعر ما، بشعر ما، لا يوجد إلا حين يحقق في آن معاً: التأصل والحرية، القاعدة والحركة، التراث والتجاوز.

الشاعر الجديد حقاً لا يهدم الأصول، بل يهدم ما بني جهلاً أو خطأ على الأصول. إنه يكشف الأصول، يعيد بناءها. الانطلاق مما بني على الأصول انطلاق تقليدي، غير شعري، يحبس الدفعة الشعرية في معتقل شكلي. مهمة الشعر هي التحرر من هذا المعتقل، هي تحطيم المعتقل.

❖ هل ترى أن ما حققه الشعر العربي الجديد، من هذه الناحية، كافياً؟

❖ ❖ حقق أشياء كثيرة لكنها غير كافية. بل أخشى أن يسقط في شكلية ثانية قد تكون أكثر جموداً من الشكلية التي ثار عليها. أعني أنه بحاجة إلى أن يصبح شكلاً واحداً، يسير في خط واحد رفيع كالخيط. هذا من جهة، من جهة ثانية، أصبح المقلدون أكثر عدداً من الأصيلين بأضعاف. ثمة شعراء يمكن اعتبار دواوينهم قصيدة واحدة، بشكل واحد، بإيقاع واحد، بتركيب واحد، بنسق واحد، بأفق واحد. هذا مما يجمد حركة التجدد، مما يوحي أن السهولة بدأت تهددنا. خصوصاً أن المقلدين

يـزدادون وأن حـضورهم علـى المسرح شبه غـامر، وذلـك بوسـاطة وسـائل الإعلام. من هذه الناحية، تبدو الصحافة الأدبية وبعض دور النشر قبراً للشعر. إنها نـوع مـن التشويه والتمييـع والتزييف بحيث يختلط كل شـيء بكل شـيء، ويمتزج الرديء بالجيد، والمقلد بالمبدع، وتضيع المقاييس.

❖ هل أستطيع أن أعرف من هم في رأيك الشعراء المبدعون اليوم؟

❖❖ أولاً - إنني أؤمن بوجود شعراء عرب مبدعين. ثانياً - إن العارفين بالشعر يعرفونهم واحداً واحداً. ثالثاً - لا أظن أن من الصحيح أن يقيم شاعر شاعراً آخر من جيله، بل الصحيح هـو أن يفسره. المبدعون عائلة واحدة يمكـن أن يفهم بعضهم البعض الآخـر. لكـن التقيـيم يجـب، علـى الأرجـح، أن يترك للناقد، للقارئ البصير. لهذا لـن يفيد شيئاً تعدادهم. إنني شخصياً أفرح بنتاج هؤلاء المبدعين، فرحي بنتاجي ذاته.

❖ وهل رأيك في نتاجهم كرأيك في نتاجك؟

❖ ❖ أظلمهم كثيراً إن كنت أرى إلى شعرهم كما أرى إلى شعري.

❖ وكيف ترى إلى شعرك؟

❖❖ لا أعـرف. أنـا أجهـل النـاس بـشعري. أعـرف أن القـصيدة الـتي أطمح إلى كتابتها لم أكتبها بعد. فأنا أشعر كأنني أجيء من المستقبل. كأنني لم أبدأ بعد.

❖ أعود لأستجلي رأيك في بعض نـواحي الشكل الشعري، يمزج البعض أحياناً بين الشكل والشكلية فكيف نميز بينهما؟

❖❖لا شـعر بـلا شـكل. لكـن الـشكلية تقتـل الـشعر. لأن الـشكلية انصراف إلى اللغة كأداة خارجية قائمة بذاتها. أي إلى اللفظية البيانية البديعيـة. الـشعر الـذي يعنـى، قبـل كل شـيء، عامـداً وعـن وعـي كامـل، بالألفـاظ والتراكيـب، لا يكون أميناً لما يـشتعل في ذاتـه، بل يـصبح أميناً للغـة. هـذا يقـوده إلى الانفـصال مـن الحيـاة، عـن الـشعر.. يقـوده إلى الشكلية.. الشعر هو أن نقاوم الشكلية، وهـو، من هـذه الناحيـة، أن نقاوم اللغـة. الـشعر العربـي تخلـف أو انحـط منـذ أن أصـبح أسـير الـشكلية.

فالانحطاط يعني أن الشعر تحول إلى شكل معلق بالألفاظ قائم عليها. مثل هذا الشكل إيهام لا حقيقة. إنه عادة من نسق ما، تركيب ما، إنه بناء فوق الفراغ.

الانحطاط هو أن يصبح الشعر نسخاً مزركشة عن القصائد القديمة التي حولها النسخ والاجترار إلى أشياء. والواقع أن ما نسميه في تاريخنا الشعري عصر الانحطاط، لم يكن إلا إطاراً فارغاً، دهليزاً كبيراً مليئاً بالأصداء، وليس فيه غير الأنقاض.

وهكذا بدا أن الشعر انتهى. لكن ما نسميه عصر النهضة اكتفى بأن جمل هذه النهاية ونثر فوقها الزهور الاصطناعية الصفراء. كان لا بد للشعر كي يبعث ثانية من تلك الطفولة الطائشة، غير الناضجة، لكن الساحرة: جبران خليل جبران.

❖ إذن لا ينحصر التجديد في الشكل؟!

❖ ❖ إما أن يكون التجديد شاملاً كلياً وإما أنه لا يكون. فالتجديد الشعري هو تجديد مفهوم الشعر ومعناه، لا شكله وحسب. ومن هنا كانت قيمة القصيدة لا ترتبط بالشكل وحده، لا ترتبط بنظامها الخارجي وحده، وإنما ترتبط بما تكشف عنه من الأبعاد الإنسانية والتعبيرية.

❖ أحب أن توضح نقطة ثانية تتعلق بالشكل كيف تنظر إلى الصلة بين الشكل والوزن؟

❖ ❖ شكل موسيقي قد يكون حتى الآن أنجح الأشكال. لكنه ليس الشكل الوحيد. إنه ظاهرة خاصة من ظواهر الإيقاع. هذا يعني أن هناك مجالاً واسعاً لأشكال موسيقية جديدة، أي لأوزان شعرية جديدة.

❖ أنت تفرق بين الوزن والإيقاع؟

❖ ❖ الإيقاع تناوب منتظم. الإيقاع الشعري هو تناوب المقاطع في تنسيق منتظم. الإيقاع إذن حركة والوزن شكل من أشكالها. وليس للوزن التقليدي إلا تآلفاً إيقاعياً معيناً. ومما يميز الشعر الجديد عن الشعر

القديم هو أن الجديد يحاول أن يخلق تآلفات وتناويات إيقاعية جديدة. وفي ذلك يحاول الشعراء الجدد أن يطوروا مفهوم الشعر من الناحية الوزنية: فالشعر تآلف إيقاعي لا وزني.

بقيت الأوزان في الشعر العربي حية، متحركة، صحيحة إلى أن حاول النقاد أن يجعلوا منها قواعد نهائية. يخضعون لها اللغة الشعرية، ومقياساً يميزون به الشعر عن النثر. وكانوا بموقفهم هذا يستعيضون بالجزء الذي هو الوزن عن الإيقاع الذي هو الكل. من هنا جمود الأوزان، وتحولها إلى قوالب. ومن هنا، بالتالي، جمود الشعر.

الوزن علم، أما الإيقاع ففطرة. أعرف أشخاصاً كثيرين يحسون بإيقاع القصيدة دون أن يعرفوا وزنها، أو يفهموا قانون التفاصيل أو الوحدات الإيقاعية فيها.

ولأن الوزن علم يمكن تجاوزه كماض إلى "علم" آخر أكثر صحة ـ إلى الإيقاع الذي هو، بطبيعته، حركة مستمرة، وهذا ما يسعى إليه الشاعر العربي الجديد، إذ يترك الوزن التقليدي "العلمي" ويستخدم توزيعاً دورياً، متناوباً، متآلفاً للتفاعيل أو للوحدات الإيقاعية.

❖ من هذه الناحية ومن ناحية المضمون كذلك، يوصف شعرك عادة بأنه شعر يتساءل ويكشف لكن إلى أين سيصل؟

❖ ❖ كأنك تشير إلى رأي القائلين أن نتيجة الشعر الذي يتساءل ويكشف هي الصمت، ويعنون بذلك فشله، بشكل أو آخر في الوصول إلى أجوبة عما يتساءل حوله أو يحاول أن يكشفه. ويأخذون مثلاً على ذلك رامبو.

غير أنهم ينسون أن شاعر التساؤل والكشف لا يتطلع إلى أهداف محددة واضحة يحاول تحقيقها. وحين لا يحققها يفشل. إن أهدافه هي في التساؤل والكشف. هي في التطلع إلى الممكن الذي يظل ممكناً. إن هدفه هو المستقبل الذي يظل مستقبلاً.

❖ لكن، أليس في هذا التطلع نوع من الغربة؟

❖ ❖ لكنها غربة مضيئة وفعالة لأنها تقيم عازلاً قوياً في وجه العادة والمفاهيم والأطر العقلية المشتركة الجامدة. بهذا تخرج الأشياء من سياقها الأليف، وتتيح للإنسان أن يحيا في اليقظة الدائمة. تتيح له أن يكتشف الأمل الدائم في الأشياء والعالم.

الغربة هنا هي تجاوز الماضي وإنسانه القديم، والحياة في المستقبل وإنسانه الآتي.

❖ كيف يمكن إذن فهم الصلة بين الشعر والواقع؟

❖ ❖ الشعر جزء لا يتجزأ من الواقع، لكنه لا يحيا به بل بالصورة التي يكونها عنه. الشاعر يصهر الواقع في حساسيته ورؤياه. يحوله إلى إيقاع. يعيد كل شيء فيه إلى فرادته الخاصة، فيما يصل كل شيء بكل شيء.

الشاعر يرى من الواقع بعده الداخلي لا الظاهري. هكذا يجرده من تفككه وفوضاه بحيث يبدو كأنه لا يعود موجوداً إلا بداخله المضيء، بإيقاعه وشفافيته. الشاعر، بكلام آخر، يخلخل مظاهر الواقع ويشيع فيه الحلم والخيال، لكي يولد منه واقع آخر أكثر غنى وإنسانية. وهو إذن لا ينفصل بل يستحيل أن ينفصل عن الواقع، وإنما يرفض شكلاً من أشكاله.

التعبير عن حالة أو لحظة من الواقع تعبيراً مباشراً يعزل هذه الحالة أو اللحظة ويراها بحد ذاتها، هو، فنياً، أبعد شيء عن الواقع. فالتعبير، مثلاً، عن حركة ثورة قائمة لا يقدم إلا شهادة عن وضع طارئ. ولكي ينجح الشاعر في التعبير عن الثورة لا بد له من تحقيق تركيب شعري بين الثابت والمتحرك، بين الثورة كحركة أصلية في الحياة، والثورة كحركة زمنية.

❖ قلت أن الشعر جزء لا يتجزا من الواقع فكيف توفق بين هذا القول وما في شعرك من صوفية، او على الأقل، من تأثر بالصوفية؟

❖ ❖ قبل أن أجيبك أحب أن أوضح أن الصوفية كما أفهمها تتناقض جوهرياً مع الصوفية كما يشاع عنها، وكما يفهمها الباحثون التقليديون.

أحب ثانياً أن أقول أن الجواب ليس سهلاً، وأنه لن يكون، في أية حال، محيطاً أو كافياً.

الجواب موجزه في النقاط التالية:

1 ـ ليست الصوفية انفصالاً عن الواقع، وليست نقيضاً للواقع. بل على العكس، إن الصوفية تجربة حياتية لا تجريدية. إنها تجربة الإنسان المليء بالواقع. المتصوف، تحديداً، نقيض النظري. الحلاج نقيض سقراط. سقراط يفضل العقل ونظامه على الحياة. يحاكم الحياة بنظام عقلاني. الحلاج لا يرى العقل إلا من حيث هو حياة وتجربة. فهو يحاكم العقل بالحياة والتجربة.

2 ـ في الصوفية نزعة مأساوية، أي تراجيدية، تتم في جدل الفرد والشخص، المخلوق والخالق، الحاضر والغائب، الواقع وما وراء الواقع، الموت والحياة. الصوفية تمحو الفرد في الشخص، وتذيب الشخص في كأس شخصي ـ لا شخصي، أي كائن يتجاوز الشخص، لكنه هو نفسه الشخص.

3 ـ الحياة التي يؤكدها الصوفي ليست الحياة في ظاهر العالم، بل في جوهره. فهو ينفي الحياة ويؤكدها في آن، أو ينفي الواقع ويؤكده في آن. ينفيه بشكله اليومي، الفاسد، العاجز، ويؤكده بشكله الجوهري الحي. الصوفي هو ديونيزوس وأبولون في آن: ديونيزوس من حيث أنه قوة اتجاه إلى الموت، وأبولون من حيث أن اتجاه هذا مرتبط أساسياً باكتشاف جسد العالم وجمال هذا الجسد.

4 ـ الصوفي إذن لا ينفي الحياة لأنها باطلة، عدمية، غبية، وإنما ينفيها لأنها تحجب الحياة الحقيقية. غير أنها كحجاب جزء لا يتجزأ من الحياة الحقيقية، ومن الحقيقة نفسها. إنها صورة الحقيقة. لذلك لا ينفيها، بل يتجاوزها.

ولست أجد في هذا كله إلا الثورة ـ أي تغيير الواقع وتجاوزه، فيما تحيا فيه وتحتضنه.

الشعر هنا والتصوف والثورة واحد: محاولة اكتشاف الجانب الآخر من العالم، الوجه الآخر من الأشياء والحياة. وبعبارة ثانية، الاتجاه نحو المستقبل.

❖ إن تأثرك بالصوفية يقترن دائماً بفكر السفر. فالسفر من الكلمات ـ المفاتيح في شعرك، فماذا يمثل بالنسبة إليك؟

❖ ❖ حين نسافر ندخل في نهر الحركة. يزول عن الجسم غشاء المكان الذي كان يغمره. يكتشف الجسم أنه، هو كذلك، فضاء آخر. فالسفر يعطي للجسد بعداً وجودياً آخر، يشيع فيه الوجود كله، ما يكون، ما يحتمل أن يكون وما لا يحتمل ذلك أن الجسد إذ يسافر يتقدم في المفاجئ، اللانهائي.

والجسم في السفر نفس ذائبة. ولعل في هذا ما يوضح أن الإنسان يزداد في السفر فهماً لنفسه، فكأن السفر شفافية تصلنا بأعماق أنفسنا، وتصلنا بأبعاد العالم. ففي السفر تتلاشى المسافات، ونشعر بأن كل شيء قريب. السفر اقتراب. يوحدنا بالعالم، يؤكد اليقين بالعالم.

❖ إن كان السفر مفاجأة، فهو خطر؟

❖ ❖ صحيح. فهناك صلة بين السفر والموت. بل إنني أتساءل: هل السفر كحركة خالصة، نوع من الموت؟ هل السفر كاتجاه، كانتقال، كدخول في بعد آخر ـ اتجاه وانتقال إلى مملكة الموت، ودخول فيها؟ لكن ماذا يعني الموت آنذاك؟ يعني معانقة حضور كان من هنيهة غيباً. فالسفر فوهة، لكنها إذ تتصل بالهاوية تتصل بالشمس.

الحب، بهذا المعنى، سفر. الشعر سفر. نحن، بهذا المعنى، أحياء بقدر ما نسافر، أي بقدر ما نموت!!!!

أجرى الحوار: روبير غانم

ملحق جريدة "الأنوار" الأحد 18 شباط 1968

حول مهرجان جبران

العقلية التي خططت لإقامة مهرجان جبران خليل جبران تقليدية، لأنها تنظر إلى جبران وأدبه، بروح الماضي وتنطلق من مفهوم إعلامي خاطئ؛ سواء في الإذاعات، أو في أجهزة التلفزيون، أو في الصحف، أوفي النشرات التي توزعها عنه على الناس، فتصوره لنا لافتة سياحية لبلاده لا شاعراً ثورياً رائداً حضن حركات التحرر في الوطن العربي ودعا إليها. وتنشر «الكفاح» هنا لقاء أجرته مع الشاعر أدونيس حول هذا المهرجان:

❖ ما هو رأيك في مهرجان جبران؟

❖❖ مبدئياً، جيد. والذين فكروا وخططوا ونفذوا، جديرون بالشكر. إن الاحتفال بعظمائنا يجب أن يكون أمراً طبيعياً.

لكن، إذا كنت مؤيداً لفكرة المهرجان، من الناحية المبدئية، فإن لي على طريقة إقامته، وطريقة فهمه لجبران بضع ملاحظات.

❖ نرجو أن تعددها لنا.

❖❖ أولى هذه الملاحظات أن المهرجان يقام بطريقة تقليدية، حتى أن طابعه السياحي السطحي ليغلب على طابعه الثقافي العميق. وكان جبران بعيداً، في فكره وفي حياته على السواء، عن الطرق والمؤسسات التقليدية.

وفي نتاجه وسلوكه ما يشير بوضوح كامل إلى إصراره على رفض التقليد، بشتى مستوياته وأشكاله.

❖ **لكن هذه الطريقة قد تكون أفضل من غيرها لتعريف جبران إلى الناس**

❖❖ ليست المسألة فيما يتعلق بجبران، خصوصاً، مسألة تعريف، وإنما هي مسألة فهم وتقييم. ثم إن مثل هذه الطرق الاحتفالية تعمل على "إماتة" جبران أكثر مما تعمل على "إحيائه". ذلك أنها "تذوبه" في نهر القيم والمفاهيم التي بليت و التي كان هو نفسه بين أوائل الذين ثاروا عليها.

❖ **قلت أن لك بضع ملاحظات**

❖❖ والملاحظة الثانية هي أنه كان من الواجب أن ينظم المهرجان من زاوية التركيز على معنى الحداثة في نتاج جبران، ودوره في نشوئها وترسيخها، وقيمة هذا الدور، وصلته فيما نسميه عصر النهضة ـ الذي لم يكن كما أرى، إلا شكلاً من أشكال الانحطاط الثقافي العربي. والحداثة الجبرانية لا تقتصر على كونه أديباً. فالواقع أنه كان رجل فكر، كذلك بالإضافة إلى كونه رساماً.

ولي ملاحظة ثالثة هي أنه لا يجوز، في المرحلة الثورية العربية الراهنة، أن نقيم مهرجاناً لجبران وننسى ما في نتاجه وحياته من الأفكار والممارسات الثورية. فقد كان على القائمين بالمهرجان أن يربطوا بين نتاج جبران واللحظة التاريخية التي نعيشها. وفي نتاج جبران وحياته ما يضيئنا كثيراً، من هذه الناحية.

إن آراءه ومواقفه من حركات التحرر العربي، منذ الحرب العالمية الأولى، وكرهه العنيد للسيطرة العثمانية، بشكل خاص، ونبذه الطرق الدبلوماسية والمؤتمرات في الوصول إلى الاستقلال والحرية، وتوكيده على ضرورة الثورة.. إن هذا كله ينبوع غني للدراسة والتأمل، إذا أهملناه في ظروفنا العربية الراهنة، لا يمكن أن نوصف إلا بأننا لا نفهم جبران الفهم الحق.

إن احتفالاً يجري خارج هذا الإطار إنما هو احتفال جماعات تقف إلى جهة الموت لا جهة الحياة، جهة الماضي لا جهة المستقبل.

وهكذا لم يكون هذا المهرجان أكثر من نار تندلع في كومة من القش. ومما يدعو إلى التساؤل حقاً هو كيف أن هذه الأمور غابت عن أذهان أصدقاء يشاركون في المهرجان، هم ممن أثق بفكرهم النير ثقة كبيرة.

أجرى الحوار: رياض فاخوري

جريدة «الكفاح» السبت 23 أيار 1970

أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد

أدونيس مسكون بالشعر، والحب، والثورة.. حصاه مضيء وشواطئه نبوءة، جلده شفاف، وشعاعه يتحول إلى مهرجان..

فوزي كريم يقول عنه: «إنه رائع كالخبز»

سمير صايغ كاتب معروف، يقول عنه: «إن عمري مشطور: الشطر الأول ما قبل ميلاد معرفتي بأدونيس، والآخر أعنونه بعد معرفتي به». لقد اختلطت عليّ تعاريف عدة. وكانت جميعها تخضني خضاً.

ياسين رفاعية الذي أخذني إليه، قال لي في الطريق: إن منارته مشتعلة على الدوام، لا تتهيبي من ملاقاته، فهو رجل غير متعب.كانت المسافة بيننا قد تقلصت وكانت دعوة إلى عرس للطفولة، والثورة، والشعر.. وعندما قرأت له الأسئلة كان ينتفض بشكل ودي، ويقف قائلاً: إنها تحتاج إلى ردود كافية. سأكتب لك الأجوبة في يوم كذا.. إن كلامه ينبت كالزهر في بطن الينابيع. وشعره موقد رصاص، وإن أي وصف آخر يكاد يحوله إلى وثن. وهو لا يريد التحول إلى وثن حتى لو

كـان هـذا الـوثن معبـودا، وعلـى يديـه
القيامة.

❖ هل تضمن الشعر بعد الهزيمة موقفاً كشوفياً ينبئ عن ولادة جديدة للشاعر، و الشعر في نفس الوقت وإذا ما تم هذا، فهل يجوز لنا أن نسمي الشعراء، بالزعماء الجدد، ومن هم في رأيك هؤلاء الشعراء وكيف ترى شعرهم من وجهة نظر ثورية، وفنية؟

❖ ❖ بعد الهزيمة تسلح عدد من الشعراء العرب بشيء من الشجاعة (لا شعر بلا شجاعة) فغضبوا، وصرخوا، وانتقدوا. هذه بادرة تكون صحية فيما إذا تعمقت وصارت أكثر جذرية، من جهة، وفيما إذا استمرت من جهة ثانية. هل تعتقدين أنها مستمرة، أم أنها بدأت تتلاشى؟
إن كانت المسألة مسألة نبوءة فكل شيء في حياتنا ينبئ بولادة جديدة. ذلك أن كل شيء في حياتنا ليس هزيمة وحسب، بل موت شامل. لكن المهم أن نعترف بهذا الموت. هل تعترفين به؟ من يجرؤ على الاعتراف؟ هذا هو السؤال. أنا أؤمن أن في حياتنا ينابيع كثيرة، لكن من أين لها أن تتفجر وتغمرنا، وأنقاض تاريخنا وحياتنا وثقافتنا وعاداتنا تسورها وتسد عليها المنافذ؟ كيف نجرف هذه الأنقاض؟ متى نبدأ؟ إن كل شيء يدل على أن اهتمامنا يتركز في غسل "الكرسي" و"المكتب" و"المرتبة" ـ أما غسل الحياة والعقل، أي جرف الأنقاض، فما نزال نرجئه. كلنا يرزح تحت هذه الأنقاض، وإن اختلفت الأسباب. وإذا عرفت أن هناك شعراء، معظم الشعراء ـ يمتطون صهوة الثورة، لا يجرؤون أن ينشروا عُشر ما يرددونه في مجالسهم الخاصة، فهل تريدين أن أقول لك من هم "الزعماء الشعريون الجدد؟ إنهم، إما في الساحة التي تقلب الفكر العربي وتجرف الأنقاض عن الينابيع الصاعدة، وإما في ساحة الثورة الفلسطينية، وإما أنهم لم "يولدوا" بعد وسوف يجيئون. إنني أراهم، وفي بغداد، على الأخص.

❖ ما يميز شعرك صوته الخاص، الحارق، القاسي وهذه حقيقة ـ متى صرت شاعراً مميزاً ذا نفس فاصل لمدرسة ولدت حديثاً ـ كيف تفسر شعرك من هذه الزاوية ومدرستك جاءت امتداداً للسياب، أم ماذا؟

❖ ❖ حين "أقرأ" تقاطيع العالم الحديث فأدرك بعض ما تقول وأستشف بعض ما تخبئ ثم أنظر إلى حياتنا العربية بواقعها وممكناتها، أشعر أنني لم أقل شيئاً بعد، وأن الشعر العربي كله ما يزال تسلية، ما يزال سلعة للاستهلاك. أطمح إلى شعر "منتج" لا "مستهلك". ونحن بعيدون عن ذلك ما دامت أغنية ذات مضمون تافه لأم كلثوم (التي أعجب بحنجرتها الصوانية) تحرك العرب كلهم من المحيط إلى الخليج، وتجعل منهم "مستهلكين"، "سعداء"، "قانعين". أطمح إلى جمهور شعري تقلب القصيدة كيانه كله: "تعريه" ولا تكسوه، "تجيعه" ولا "تشبعه"، "تسأله" ولا تجيبه. أطمح إلى الشعر الكبير الذي يهاجم ويقتحم كجيش عظيم. لا نستطيع أن نكون في مجتمع كمجتمعنا شعراء كباراً. إن أبسط بدهيات الممارسة الشعرية "ينكرها" حتى الشعراء الذين يضعون أنفسهم في الصف "الثوري" الأول. هل يجري في دمنا ذاته نحن العرب، كره المستقبل؟ هل في قدرنا ذاته أن لا نعرف من الزمن غير الماضي؟ أن نرفض كل مجهول، كل مغامرة، أن نجعل من الإنسان وتراً مشدوداً بين حائطين من الأمر والنهي: "افعل هذا" "لا تفعل ذلك". أن نقف من المستقبل كما قال أحد قادتنا الأوائل عن البحر «الداخل إليه مفقود، والخارج منه موجود». هل حقاً نحن العرب كذلك؟ إن الحرب التي يجب أن نشعلها، إلى جانب حروبنا الأخرى هي الحرب التي تؤكد على شيء واحد: الإنسان وتفتحه اللانهائي الحر أكثر أهمية من كل شيء.

أطمح في شعري إلى أن أكون أبداً هذا اللهب المضيء، المشعل الحرائق.

هل أنا امتداد للسياب؟ لا أظن. تتلاقى بعض همومنا وقصائدنا، وتتقاطع. لكن كل منا يصدر عن شيء متميز، ويتجه نحو شيء متميز.

❖ تأخذ بعض الجهات الرسمية العربية على «مواقف» خوضها في موضوعات دينية، وهذا هو السبب في منعها من دخول بعض البلدان العربية فهل لك إيضاح حول هذه المسألة؟

❖ ❖ لو كنت مسؤولاً دينياً، لاستمعت بانفتاح كامل إلى جميع الأصوات الملحدة، بل لشجعت الخائفين الصامتين على الجهر بإلحادهم. إن شعباً لا يعرف الإلحاد لا يعرف الإيمان. يكون فيه الإيمان خضوعاً من

خارج، لا قناعة من داخل، يكون الإيمان فيه مستنقعاً. إن الإيمان تساؤل وبحث وشك ـ إنه حوار مستمر مع الطرف الآخر. الإلحاد. إن الإيمان لا يعرض بسلطة أو نظام. إن الإيمان ليس قهراً ولا تغلباً. إنه ينبع ويتفجر وينبجس.

كيف لا تعالج «مواقف» مشكلات الدين؟ أي موضوع لا يدخل فيه الدين؟ اللغة؟ الشعر؟ المرأة؟ الإنسان؟ الحرية؟ الفلسفة؟ الاقتصاد؟ ليس هناك أي موضوع في الحياة العربية إلا وللدين علاقة به ـ لذلك أقول وأكرر أن البنية الحضارية العربية هي في جوهرها، بنية دينية. كيف نحدث التغيير إذا لم نغير هذه البنية إذا لم نبحث ما في داخلها، إذا لم نبحث ما تقوم عليه؟

كان لينين يقول إن أعداء الشيوعية ثلاثة: الأمية والغطرسة والرشوة. هذه كذلك أعداؤنا اليوم. لكن يأتي قبلها الزيف: أن نظهر في مظهر ليس لنا. نقول مثلاً نحن "اشتراكيون" في حين أن بنية نظامنا الاقتصادية والاجتماعية ما تزال إقطاعية. نقول نحن "ثوريون" في حين أن بنية عقلنا وحياتنا غارقة في مستنقع القرون الوسطى. ثم نصدق أنفسنا ونقيم "بناء" فوقياً نسكن فيه، ونسلك ونفكر ونحكم على أساس أننا اشتراكيون وثوريون. تصوري أنك في بناية شاهقة، تطلين فجأة من النافذة وترين أن المبنى بدءاً من الطابق العاشر قائم في الهواء. لا أذكر من ابتكر هذه الصورة. لكن هذه صورة حياتنا اليوم: بلا أساس، وهي لذلك، بلا مستقبل.

«مواقف» بدء من الأساس. نرفض أن نكون عبيد الماضي، سواء كان روحياً أو ثقافياً أو اجتماعياً. إن طفلاً ينبض بين يديك، أكثر أهمية من تاريخ القبور كلها. نرفض أن تحكمنا القبور. ولا يحكمنا الآن غيرها: هل أنت كامرأة داخلة في نسيج الحياة العربية اليومية بصورة إيجابية مثلاً؟ أين هي المرأة العربية؟ إنها حيث يصنفها الماضي، أي غير موجودة فعلياً. نصف المجتمع العربي إذن، غير موجود. لماذا؟ كيف نقبل بذلك ونحن "اشتراكيون" و"ثوار"؟ طالعي الكتب العربية واسمعي الإذاعات من المحيط إلى الخليج. ماذا تلاحظين؟ ما تزال توجهنا عقلية تنبع من مصادر

الماضي: وهي بنية عاجزة بذاتها، لن تجيب عن أية مشكلة يجابهها المجتمع العربي في مواجهاته المصيرية الراهنة. أي أنها إبداعياً انتهت، لكنها سلطوياً ما تزال مستمرة. كيف نقبل بهذه العقلية، بهذه الثقافة ونحن "اشتراكيون" و"ثوار"؟ يكفي أن تراجعي البرامج التعليمية العربية، لا في الجامعات وحسب، بل في المدارس الابتدائية والتكميلية. إن جامعاتنا ومدارسنا العربية ما تزال كما كانت بؤراً لثقافة الرجعة والانحطاط، ثقافة الجمع والحفظ والتصنيف والشرح لا ثقافة التساؤل والبحث والإبداع. أين تقف «مواقف»؟ إنها في جهة الهجوم والنقض والبحث والتغير في مناخ الحرية. إنها في جهة الثورة الدائمة. لكن سؤالك يستفهم عن لافتة تصنفها ضمن هذه الإيديولوجية الثورية أو تلك، ضمن هذا النظام "الثوري" أو ذاك. لا يكفي أن نتبنى الاشتراكية، بل المهم أن يكون عندنا اشتراكية عربية. وليس المهم أن نتبنى الماركسية، بل المهم أن نبتكر تطبيقها العربي. لذلك قبل أن ترفع «مواقف» راية، تريد أن تكتشف الأرض التي نسير عليها. لذلك تبدأ بتلمس طريقها عبر الأنقاض. وتنذر نفسها لاستقبال الفؤوس والمعاول والمناجل التي "تستأصل" و"تكنس" و"تفتح". ترفض أن تشرب من نهر ليس فوقه غير الجثث الطافية. تريد أولاً أن تدل على هذه الجثث وأن تشارك في حرقها. فلا تستدعي إليها إلا من يحملون المشاعل. وهي لذلك تجد نفسها، من الخطوة الأولى في حرب، لأن كل شيء في المجتمع العربي مقنن محرم، حتى بات كل فرد في المجتمع العربي شرطياً، وكل بيت سجناً، وكل كتاب في الثقافة العربية السائدة قبراً. هكذا كان دور الثوري الأول الملح هو الهدم قبل البناء، لأن بناء قبل الهدم لن يكون إلا ركاماً فوق ركام. لذلك يتوجب عليه أن يقاوم أي ضغط من أي نوع كان. أن يشجع أي تغير في التفكير، في النظرة، في السلوك، في المناهج، في القواعد التي تقف حائلاً دون انتشار الأفكار المجددة ودون انتصارها. و«مواقف» متواضعة تدرك أن المجتمع العربي ما يزال في البداية من مرحلة تحرره، وما يزال بعيداً عن الدخول في مرحلة الثورة. تدرك، بتعبير آخر، أن الفكر الثوري العربي الحقيقي لن يولد إلا انطلاقاً من زلزلة العالم العربي القديم. إن «لمواقف» طعم الزلزلة.

إن «مواقف» تطمح إلى أن تشارك في هذه الزلزلة. تريد «مواقف» أن تسهم في إخراج التراث العربي، من خصوصيته المغلقة، وفتحه على جميع الأبواب التي يفتحها الفكر الحديث. تريد أن تضعه وجهاً لوجه مع مقتضيات العقل.

هذا لا يعني فرض الفكر من خارج، بل استثارة هذا الفكر والثورات الكبرى في العالم قدمت الدليل على أن فرض الفكر من خارج يرتد على الثورة نفسها. غاية الثورة الإنسان لا النظام، الحقيقة لا المذهب. وهي حين تمارس الفرض تمارس في الوقت ذاته، الانتحار.

إن الثوري العربي في هذه المرحلة، هو الذي ينضج الثورة من القاعدة، شعبياً، ومن الأعماق إنسانياً، ولا يتم ذلك إلا بالحرية. الحرية، هي، بذاتها، الضمان. الفكر يغلب بفكر أكثر صحة وعمقاً، ولا يغلب بالقمع و السجن، الظلامية تقهر بالدخول إليها بضوء ساطع يستأصلها، ولا تقهر بإهمالها أو نسيانها. ثم إننا نريد لنظرتنا الثورية أن تنبثق من حياتنا ذاتها، ولكي تنبثق من حياتنا ذاتها، لا بد من أن تشارك فيها حياتنا كلها بمختلف قواها.

إن مجلة «مواقف» تريد أن تلعب هذا الدور التحولي، فيما تريد أن تتجاوز الماضي. وهي لذلك تهيئ مناخاً من التجابه بين الماضي والمستقبل لغاية واحدة: أن يجيء المستقبل بريئاً من الماضي، جديداً حقاً. إذ لا يصح أن أرفض الماضي إلا بعد أن أخوض فيه، والخوض فيه يتضمن شيئين: الأول أن أسمع لبقاياه، والثاني أن أنقذه وأحلله. دون ذلك يكون موقفي قفزاً، بكلام آخر: لا يمكن أن يكون الإنسان العربي جديداً ما لم يقتل فيه الإنسان العتيق. والثوري العربي ما يزال يخضع لهذا الإنسان العتيق، أو يسايره، أو يتجاهله متوهماً أنه بذلك يبني الثورة. لكنه سيكتشف أنه لم يبن غير الورم و المرض.

إن مجلة «مواقف» تقف مع لهب الثورة ـ وفي بدايات هذا اللهب تتقابل الأغصان الخضراء والأغصان اليابسة، يتقابل المستقبل والماضي، علماً أن الماضي ليس إلا الوقود والرماد والموقد ـ وأن المستقبل هو هذا اللهب الصاعد أبداً.

❖ إلى متى ستستمر «مواقف» في الصدور كل شهر. وهل سبب هذا خاضع لظروف النشر، والطباعة، والمادة، أم لظروف المقالات، والمواد والقصص؟

❖ ❖ ليت لنا القدرة على إصدار «مواقف» شهرياً. أنت تعرفين أن جميع العاملين فيها لا يتقاضون قرشاً واحداً، بل ينفقون علَيها مالهم، وما هو أكثر أهمية من المال، وقتهم وجهدهم.

وتعرفين كذلك أن ليس للمجلة مكتب أو مركز تستقبل فيه أصدقاءها، بل "الشارع" هو مكتبها. كيف يمكننا في مثل هذه الظروف أن نصدرها شهرياً؟ هذا عدا أنني أعتقد أن مستوى الإبداع العربي ما يزال حتى الآن دون أن يفي بحاجة مجلة إبداعية تصدر شهرياً.

❖ ذكرتم في إحدى افتتاحيات «مواقف» أنكم ستنشرون أي مادة جيدة مهما كان رأيها مخالفاً لفلسفة المجلة إلا إذا كانت على مستوى إبداعي مميز. هل هذا خاضع للأصوات البكر التي لم تعرف النشر من قبل في مجلات أخرى. وتتميز بهذه المميزات، أم أن مواقف خاضعة للأصوات المعروفة؟

❖ ❖ أما من حيث الأصوات الجديدة، فيكفي أن تتصفحي الأعداد الخمسة التي صدرت وسوف تجدين أن أكثر كتابها هم من الأصوات الجديدة. وبينها أسماء نعتبرها كشوفاً أدبية وفكرية ذات أهمية كبيرة. بل إن «مواقف» أنشئت لمثل هذه الأصوات والأسماء لأنها عتبة المستقبل. وهي، بالنسبة للأسماء القديمة أو المعروفة، لا تحتضن منها إلا ما يواكب الحركة التي تفجرها هذه الأصوات والأسماء.

❖ آخر قصيدة لك؟

❖ ❖ قلت لك، لم أكتب، لم أفعل شيئاً، بعد...

أجرت الحوار:

عالية ممدوح

جريدة «الراصد» بغداد

23 كانون الثاني 1970

إغناء اللهب لا تكويم الرماد

« تحية لجمال عبد الناصر، أول قائد عربي حديث عمل لكي ينهي عصر ملوك الطوائف ويبتدئ العصر الآخر».

بهذا أهدى الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» إلى البطل الخالد. لكن من هم ملوك الطوائف؟ إنهم ملوك آخر مرحلة في تاريخ الأندلس. كانوا نهاية الحكم العربي هناك. والقصيدة التي ضمنها الشاعر مجموعته «وقت بين الرماد والورد» من منشورات «مواقف»، بالإضافة إلى قصيدة ثانية طويلة مماثلة بعنوان «هذا هو اسمي»، هي قصيدة لا تتحدث عن هؤلاء وإنما تتحدث عن أشباههم في التاريخ العربي المعاصر.

إن أدونيس الذي هو صعود شعري مستمر، وتجدد مستمر، ابتداء بأول مجموعة شعرية صدرت له في بيروت بعنوان «قصائد أولى»، إلى آخر مجموعة شعرية حديثة صدرت له كذلك بعنوان «وقت بين الرماد والورد» يجيء اليوم، في شكل قصيدته الجديد، لا ليطرب أو ويغني أو يفرح، بل ليخلخل ويعصف ويبدأ. وبداية الشاعر، هنا، شبكة مسكونة بهموم الكون وفعل ثوري يتسلل من «حصار المذابح» إلى «رفض الآخرين» الذين يقومون بعملية الحصار والذبح سلباً أو إيجاباً. ويريد أن نبدأ:

«من أنين الشوارع من ريحها الخانقة

«من بلاد يصير اسمها مقبرة»

لم ييأس الشاعر بل انتفض، صار «الحلم والعيون»، ظهر في «كوخ على الأردن» اقتحم الشاعر وارتفع صوته: (وجه يافا طفل، هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل الأرض في صورة عذراء، من هناك برج الشرق؟ جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل، صوت شريد.)

ترى هل أن «العصف الجميل» في شعر أدونيس الجديد هو هذا «الخراب الجميل» أم أنه الوجه الآخر من الشعر؟

إن أدونيس في مجموعته «وقت بين الرماد والورد» شكل شعري جديد مغاير للشكل الشعري العربي. لكنه إذ يحول القصيدة الحديثة من مسارها المألوف، ويتجاوز بها كل القصائد التي كتبها أو كتبت قبله، يوقعنا في حيرة شعرية مذهلة، بالنسبة للوزن وبالنسبة للمضمون كذلك.

❖ هل أن أدونيس الذي تحول من شكل إلى شكل شعري يعيش في مستقبل هذا الشعر؟ أم أن رؤياه المستقبلية يستحيل تصورها، لا بل يستحيل الكلام عليها من هذه الناحية؟

❖❖ تطرح هنا في تساؤلك عدة مشكلات. سأحاول أن أفصلها دون تسلسل. أولاً، كتبت «وقت بين الرماد والورد» لا لأنني أردت أن أكتبها بشكلها، بل لأنني لم أقدر أن أكتب إلا كما كتبت. ثانياً، لأنني بعد أن كتبت هذه المجموعة اكتشفت أنها تلبي هاجساً يكاد أن يكون غريزياً هو أن أتجاوز نفسي باستمرار. أي أنني أشعر حقاً أنني كمن يموت حين أكرر نفسي. وثالثاً أكتشف في هذا التجاوز المستمر لنفسي تجاوزاً مستمراً لما يحيط بي، وأعتقد أن هذه مهمة الإبداع. فالإبداع هو خلخلة لكل مستقر. هو تأسيس مستمر. رابعاً، الناس، بشكل عام، لا يتحملون أن يحيوا في

خلخلة مستمرة وتأسيس مستمر، بل على العكس، يميلون إلى الركود وإلى القيلولة في ظل ما فعلوا، وبين هؤلاء الناس الشعراء الذين تشير إليهم. إنهم ينصبون خيمة وينامون فيها. والفرق بيني وبينهم هو أنهم ينزوون في هذه الخيمة، وأنني أحاول أن أزرع شجراً جديداً في كل مكان. خامساً، الناس وبينهم الشعراء الذين تشير إليهم يعتبرون الشعر، حتى حين يتطرفون، ترويحاً عن هم، أو بعثاً لذكرى، أو طرباً، أو تزييناً جمالياً. وهذا لا يتم إلا في إطار مغلق ومحدود. أما أنا فأعتبر الشعر بدءاً، وأعتبره اكتشافاً لما لا يعرف، وسفراً في مجهول لا نصل إليه. وهذا لا يتم إلا في إطار مفتوح وغير محدود. ومن هنا كانت القصيدة، كما تقول، شبكة لا تسكنها هموم الفرد، بل شبكة مسكونة بهواجس كونية. سادساً، المسافة التي قد تكون بيني وبين الآخرين ليست مسافة بيني وبينهم بقدر ما هي مسافة بينهم وبين أنفسهم. إنني أعتبرهم مفصولين عن أنفسهم، أعتبرهم ضائعين في تيه يجب أن يخرجوا منه إلى الضوء والرحابة.

❖ وإذ يصير الشاعر محور ذاته ومحور شعره أيضاً، هل يعتبر هذا الدوران دوراناً حول النفس، أم دوراناً حول العالم والإنسان، وانغماساً في قضايا الكون المصيرية؟

❖❖ ليست المسألة دوراناً، بل المسألة مسألة جدل بين الأنا والآخر، بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع. فالشاعر ليس وجوداً سابقاً على الوسط الذي يعيش فيه، بل هو موجود أساساً في وسط سابق عليه. إنه، جوهرياً، خيط في نسيج. فهو ولا يختار الآخر، أي لا يختار الخارج. فالآخر والخارج شرط أول لوجودي. ولهذا لا تعود القصيدة، كما أشرت، تعبيراً عن هم فردي بقدر ما تصبح سياقاً وجودياً. ومن هنا تجب قراءتها وتقييمها بشكل مغاير للقراءة القديمة والتقييم القديم.

❖ لننتقل إلى قصيدتك «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» التي تهديها إلى جمال عبد الناصر. هل أن هذه القصيدة، بحد ذاتها، تتكلم عن عبد الناصر القائد، بصورة مباشرة، أم أنها من صلب الشعر العربي الحديث، ومن موضوعاته التي ترفض المباشرة والتقرير والخطابة؟

❖❖ هذه القصيدة، كما تلاحظ، لا تتحدث عن عبد الناصر مباشرة. فهي إذن، من هذه الناحية، غير القصائد التي تعرفها والتي تمتدحه كما

كان يفعل الشعراء القدامى. لكن هذه القصيدة تثير مشكلات عانى عبد الناصر بعضها بأصالة وفروسية. وقد كتبت هذه القصيدة قبيل موته وشعرت، بعد موته، أن تحيته بها جزء من هذه القصيدة. وهذا شيء مغاير تماماً للموقف التقليدي. هذا عدا أن في هذه التحية وفاء لدين شخصي بيني وبين عبد الناصر لا أريد أن أتاجر به. لذلك لن أذكره.

ثم أن الاستهلاك شيء والجمهور شيء آخر. أنا أؤمن أن القصيدة يجب أن تكون احتفالاً، عيداً. لكن بمعنى أن تخلق القصيدة جمهورها، لا بمعنى أن تلبي رغباتهم المباشرة، كما تلبيها الموضة أو المخازن التجارية. ينبغي، بتعبير آخر، أن لا تصور ما في نفوسهم، بل أن تقذفهم، على العكس، خارج نفوسهم. وحين ألقيت هذه القصيدة، أثبتت أنها تستطيع أن تخلق حتى من الجمهور الذي يعاديها، ظاهراً، جمهوراً يؤخذ بها ويستسلم لها .وهكذا ثبت أن القصائد التي كان يفترض بالجمهور الحاضر أنه يعجب بها لم يعجب بها قدر إعجابه بهذه القصيدة التي، كان يفترض أنه لن يعجب بها، لأنها غريبة وغير مألوفة. وفوجئت أن الجميع اتفقوا على أنها كانت أفضل القصائد التي ألقيت في الملتقى الشعري الأول.

❖ ماذا يعني ذلك؟

❖❖يعني أن جميع ما يثار ضد الشكل التعبيري فيها، وضد الغموض المزعوم، باطل ولا أساس له، وأن الإنسان البسيط العادي إذا تحرر من ظلمة الأشياء والآراء المسبقة وجلس في حضرة الضوء، يصبح هو نفسه ضوءاً.

❖ أي أن أدونيس، هنا الذي يحير النقاد والذي يتجاوز نفسه باستمرار، يأتي في «وقت بين الرماد والورد» وبخاصة في قصيدته «هذا هو اسمي» التي هي «عالمه الجواني» ليرفض كل مقنن ثابت في الشعر ويكتب قصيدته الكونية التي تعانق الإنسان والعالم وترصد حركات الآتي من ناحية المستقبل

إنه الشاعر الرائي الذي يخلخل الثبات والمحدودية، ويخترق ظاهر العالم إلى باطنيته، حيث مدائن للداخل الغنية بالإشراقات والتجليات إنما أدونيس المنفرد في رحلته العائش في فوهة المستقبل، كيف يتصور الشاعر الجديد، بل كيف يحدده بعدما قطع شوطاً كبيراً من التجارب مع القصيدة الحديثة وانتصاراتها الكبرى على يديه؟

❖❖ ليس هناك شاعر إذا لم تكن عنده رؤيا. كل شاعر بلا رؤيا شاعر أشياء صغيرة. وكنت أشرت أن قصيدتي لا تعبر عن هم فردي أو حالة جزئية، اجتماعية أو سياسية، كل قصيدة عندي هي، في آن، إعادة نظر في القول، وفي طريقة القول، وفي العالم كله. ولذلك أسمي القصيدة شبكة، أي أنها تحتضن من زاويتها لحظة نفسية لأمة بكاملها، لحظة تاريخية بكاملها وبجميع تناقضاتها، ولحظة حضارية بكاملها وبجميع تناقضاتها كذلك. فمن يقرأ شعري يجب أن يجسد في نفسه هذه اللحظة الشاملة. أي لا بد أن يفهم الحضارة العربية، والتاريخ العربي، والسياسة العربية، وأن يكون بالإضافة إلى ذلك كله واقفاً على عتبة المستقبل.

❖ أما أدونيس الموغل في غربته وسفره الدائم فكيف يرى، من هذه الناحية، الاتهامات التي تقول أنه غربي أكثر منه شرقي في شعره؟

❖❖ إن معظم الآراء في شعري تستند إلى عوامل غير شعرية: إما إلى جهل كامل بالشعر، وإما إلى عوامل شخصية من حسد وغيرة، وإما إلى أسباب أخرى كلها لا علاقة لها بالشعر. ومثل هؤلاء لا تمكن مناقشتهم أو الرد عليهم. وأنا هنا حين أتحدث لا أتحدث إليهم إطلاقاً، وإنما أتحدث إلى قراء الشعر الحقيقيين. فكل قارئ حقيقي من هؤلاء يقرأ شعري سيلاحظ، بداهة، أن عالم هذا الشعر عربي وأن رموزه وموضوعاته وصيغه كلها تتفجر من ينابيع عربية، دون أن يعني ذلك أنني لم أتأثر بالشعر الموجود في العالم. فالشعر كالهواء ويستحيل إلا أن نتنفس هذا الهواء. فالإنسان كائن يتأثر ويؤثر، يفعل وينفعل. هذا قانون طبيعي، وسيلاحظ هذا القارئ أنني لحظة أنطلق من الينابيع العربية أختلف عن جميع الشعراء الذين تعود عليهم: في هذا معنى التراث الحقيقي.

فالارتباط بالتراث ليس أن تكتب كما كتب امرؤ القيس أو المتنبي أو غيرهما. فهذا ليس ارتباطاً بل اجترار وتكرار. الارتباط بالتراث هو أن ترتبط بالشعلة الحية التي انطلق منها امرؤ القيس والمتنبي. والشعلة الحية ليس لها شكل محدد ونهائي، وإنما تتشكل بحسب شخصية الشاعر وطاقته الإبداعية. وهكذا يكون الارتباط بالتراث ارتباط إضافة واستباق لا اجترار وتقليد. إنه توسيع الشعلة وليس توسيعاً للموقد. إنه إغناء اللهب وليس تكويماً للرماد.

❖ والتراث هنا لغة وإعادة، لكن بماذا يجيب أدونيس على ادعاء يقول، أن لغته الشعرية تعيد كتابة اللغتين القرآنية والإنجيلية لكن بشكل آخر؟

❖❖ أنت بهذا السؤال تضع يدك على التناقض الفاضح والجاهل لدى من نسميهم نقاداً. فمن لحظة كنت بالنسبة إليهم ضد التراث، وكنت غريباً، وأنا الآن قرآني وإنجيلي. هذا من الأدلة على أن من تسميهم نقاداً ليسوا حتى قراء. أقول لك ليتني أستطيع أن تكون لغتي ولو في مستوى شبه قريب من مستوى القرآن والإنجيل. إذن لكنت حينذاك توقفت عن كتابة الشعر.

❖ ويبقى الشكل الأدونيسي حيرة تقض مضاجع الناس والشعراء بخاصة، لأن الشكل الشعري الأدونيسي لم يعد يطابق مقاييس وموازين قواعد الخليل العروضية إنه مغاير ينفجر من ينابيع الكلمة العربية البكر. ذلك أن الأسلوبية الكلاسيكية في عمود القصيدة العربية انتفت هنا وصارت نسيجاً إيقاعياً خاصاً له استقلاليته وموسيقاه الشعرية، يتدفق من ذات الشاعر وحريته المطلقة كيف يرى الشاعر لعبة الشكل الجديدة لديه، بل أين يقف من حيرة الآخرين؟

❖❖ يسعدني أن أحير الناس إلى هذه الدرجة. إن طاقة الشعر العربي بامتياز هي أن يخلخل، هي أن يزرع هذه الحيرة. أعني أن يثير الأسئلة. وينبغي للإجابة عن سؤالك أن نميز بين الشكل والشكلية: للشكلية معنيان. المعنى الأول هو اعتبار اللغة، بحد ذاتها، كمفردات وتراكيب لهذه المفردات. وكثيراً ما تقسم هذه اللغة إلى مفردات تكون بذاتها شعرية

ومفردات تكون بذاتها غير شعرية. والشعر، بحسب هذا المعنى، هو نمط معين من اللعب بالكلام. ولا شك أن هذا اللعب لا يخلو أحياناً من الجمال. فاللعب باللغة نوع من اللعب بالكون. غير أنني لست من هؤلاء اللاعبين. وهذا واضح في شعري.

والمعنى الثاني هو البقاء في أسر شكل واحد لا يتغير. وهذا الشكل الواحد الذي لا يتغير هو نمط الطريقة العربية التقليدية، قديماً وحديثاً، والذي يسقط فيه نمط النقد التقليدي السائد ويدعو إلى الاستمرار فيه. هذا المعنى الثاني، جامد ورتيب وفقير، إلى درجة أنه يصبح بلا شكل. أي نسخة واحدة تتكرر باستمرار. وهذا ضد الشعر وضد الإنسان ذاته وضد الحياة. هذه الشكلية هي نقيض الشكل، الشكل الذي يواكب مضمونه أي تتخذه القصيدة في انبجاسها كما تتخذ الزهرة أو الشجرة أو أية نبتة في الطبيعة شكلها الخاص بها.

انظر إلى شكل الوردة، هل شكلها بسيط. انظر إلى الطبيعة التي نتهمها بأنها بسيطة فما أن تتأملها بعمق حتى تجد أنها لا تكرر نفسها إطلاقاً. خذ مثالاً آخر من غير الطبيعة، من الإنسان نفسه. الحلم مثلاً. هل يكرر الحلم نفسه. لكل حلم شكل. إن الشكل المتكرر هو من صنع العقل الواعي. هو قانون. أنا بهذا المعنى ضد العقل الواعي وضد القانون، أنا مع الحلم، أريد أن تكون القصيدة كذلك حلماً. أريد أن أحرر القارئ من كل قانون وأن أواجهه بأعماقه وأغواره النفسية. لا أن أواجهه بها وحسب بل أن أرميه فيها.

❖ وإذ يستسلم ادونيس كثيراً لأحلامه ويرفض الشكل المتكرر في أساليب تعبيره، فلمن يترك الحب؟

❖❖ الحب كذلك لا يتكرر كالحلم. حين يتكرر يموت، يصبح غزلاً. الغزل هو الأفكار المتداولة. هو العادات والتقاليد والسلوك الشائع. هو التأدب واللياقة والخ...

أريد أيضاً لقصيدتي أن تكون حباً لا غزلاً.

❖ما دام الشاعر يتمنى لقصيدته ان تكون حباً، فكيف يكتب قصيدة الحب؟

❖❖ الحب بالنسبة لي ليس شيئاً منفصلاً ينظر إليه على حدة باستقلال عن غيره. الحب هدير في هذا السيل من الهيام بالكون. لذلك يدخل الحب في كل ما أكتبه. قصيدة «هذا هو اسمي» دليل. كل شعري هو دليل على ذلك.

❖ من «قصائد أولى» إلى «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» إلى «المسرح والمرايا» إلى «وقت بين الرماد والورد» يجيء أدونيس هياماً عشقياً مستمراً، يجيء صاعقة تهد أركان الثبات في الحب، تزلزل الحبيبة لا لتهديمها بل لخلقها من جديد، كالوردة التي تتفتح مع قدوم الربيع وتبث أريجها في سماء العالم

إن أدونيس في حبه عاشق كبير. يكتب قصيدته العشقية «هذا هو اسمي» بعصب الجنون وأنين النار والثورة، يقول:

«كنت الصحراء حين أسرت الثلج فيك، انشطرت مثلك رملاً وضباباً، قلت جاسدتك أنت الشق المليء بأمواجي، أنا الليل حافياً/ حين أدخلتك في صرتي تناسلت في خطوي طريقاً دخلت في مائي الطفل/ استضيئي تأصلي في متاهي»

ومتاه «أدونيس» هو «خدر مثمر يعرش حول الرأس» وجنون يمشي على جليد ملذاته، لكنه حين يتأصل في شمس حبيبته يأتي صوته صافياً أبيض ويصرخ: انصهرنا.

دم الأحباء كالأهداب يحمي، سمعت نبضك في جلدي (هل أنت غابة؟) سقط الحاجز (هل كنت حاجزاً)؟ سأل النورس خيطاً في البحر يغزله الريان غنى ثلج المسافر شمساً لا يراها (هل أنت شمسي؟) شمسي ريشة تشرب المدى/ سمع الضائع صوتاً (هل أنت صوتي؟) صوتي زمني نبضك الشهي ونهداك سوادي وكل ليل بياضي»

وهكذا كتب أدونيس قصيدة حبه بشكل جديد لم يألفه الشعر العربي لا في الشكل ولا في المضمون، كما كتب في الماضي قصائد أخرى كانت مستقلة بعضها عن بعض ومنفصلة عن موضوعاتها العشقية لكن ما يهمنا من حب أدونيس الشاعر هو عشقه المسكون بأبد الحب!

❖❖ ليس سهلاً أن يكون الإنسان مسكوناً بالحب. الحب طاقة عظيمة، طاقة خلق لا تتوفر لكل الناس. يكاد أن يكون موهبة، وأسعى أن أكون مسكوناً بهذه الطاقة. وليساعدني الشعر.

❖ وعندما يساعده الشعر هل الشعر طريق لاكتشاف هذا الحب؟ أم أن الحب طريق لاكتشاف هذا الشعر؟

❖❖ كل منهما طريق لاكتشاف الآخر. فهما وجهان لعالم واحد. وجهان متداخلان لا نهائيان. الحب شعر والشعر حب.

❖ إذن كيف يوجد الشاعر بينهما؟

❖❖ هما واحد من حيث أن كلاً منهما اكتشاف. الحب اكتشاف النفس والآخر، وكذلك الشعر، هو اكتشاف النفس والآخر. الجوهر واحد لكن الشكل مختلف.

❖ وأدونيس الذي يخلق أعداءه الفنيين كل يوم، ويحاول خلقهم من خلال تجاربه مع الشعر وجدتها. هناك، بالإضافة إلى ذلك، موجة شعرية في العالم العربي تعرف «بالموجة الشعرية الأدونيسية»، كيف يعلل أدونيس ذاته هذه الموجة، بل بماذا يجيب عن اتهامات توجه إلى نشره لشعر هذه الموجة في مجلته «مواقف» دون غيرها؟

❖❖ لهذا السؤال جوابان: الأول أنني أعلل انتشار الموجة التي تسميها «الأدونيسية» بأصالتها وفعاليتها وجاذبيتها. أما الشق الثاني: فغير صحيح أنني لا أنشر إلا لكتاب هذه الموجة. وتكفي مراجعة بسيطة للقصائد التي نشرت في الأعداد التي صدرت حتى الآن من «مواقف» للتحقق مما أقوله. وأنا ثانياً، ضد هذه الموجة بقدر ما تكون تقليداً. لكنني معها بقدر ما تختلف عني وإن انطلقت مني.

❖ لكن أي مقياس يتبعه أدونيس في نشره لقصائد هذه الموجة أو غيرها؟

❖❖ المقياس هو أن يكون في القصيدة طموح إلى قول شيء لم يقل، وعلى طريقة في صياغة هذا القول الجديد.

❖ ومقياس النشر لديه يطبقه كذلك على شعراء كبار من جيله لماذا يرفض أدونيس، من هذه الناحية، أن ينشر لهم؟

❖❖ كبار؟ بأي مقياس. أرفض أن أنشر أية قصيدة لا تضيف شيئاً لا من حيث الرؤيا ولا من حيث التعبير.

❖ يعني كيف يرى الشاعر أدونيس شعرنا العربي، مستقبلياً، وبخاصة شعر الشباب؟

❖❖ يصعب التنبؤ. لكن أتمنى أن ينمو الشعر الطالع في اتجاهين: الأول أن يسلك الشاعر كما لو أن شعره لا يجيء من ذاكرته أو من الماضي وإنما يجيء من المستقبل ومن المجهول.

ثانياً، أن يكون شكل تعبيره غنياً، متجدداً، متغيراً، كالحلم لا يكرر نفسه.

❖ وبعد أن بتر أدونيس هيكل العروض المتوارث، وكتب شعره بصورة تشبه النثر، هل سيكون هذا اتجاهه النهائي في كتابة القصيدة الحديثة، أم أنه سيتطور إلى شكل جديد آخر؟

❖❖ لا يمكن تعريف الشعر أو تحديده بالوزن أو بالنثر شأن النبع: لا يمكن تحديده بمجراه. لذلك لن يكون شعري وزناً ولا نثراً بالمعنى الحصري للكلمة، وإنما سيكون شعراً. سيكون بداية من هذا الحطام: حطام القوافي والأوزان والصور والمعاني والصيغ القديمة. سيكون بمعنى ما عودة إلى ما قبل هذا الشعر، وانطلاقاً من هذا الماقبل، وفي العودة إلى ما قبل، نبوءة بما سيأتي فيما بعد. إن أعلى علو في أغصان الشجرة متصل، جوهرياً، بأعمق عمق في جذورها. ومع ذلك، أي اتصال بين الغصن والجذر؟؟

❖ لكن إذا نظر أدونيس الشاعر حوله فمن يرى من شعراء العربية سواه؟

❖❖ في إطار الطموح الذي أتطلع إليه ويحركني، لا أكاد أرى أحداً.

أجرى الحوار: نبيل فارس*

مجلة «الحوادث»، العدد 744، 13 شباط 1971

* نبيل فارس هو الاسم المستعار الذي كان يوقّع به غسان كنفاني في هذه المجلة.

الشعر والزمن

❖ أدونيس، لماذا الشعر؟

❖ ❖ لأشعر أنني موجود، لأمارس هذا الوجود.

❖ الا ترى قيمة خارج هذه العتبة؟

❖ ❖ أراها من خلال شفافية الشعر. كل شيء ينصهر في الشعر، لأن الشعر ليس طريقة للتعبير فقط، إنه وجود وطريقة وجود. لذلك تجد كل القيم تنصهر فيه. ترى من خلاله الحب.. الموت.. و..

❖ لكن بحثك عن حل لتناقضات الواقع الخارجي، كما هو واضح في ديوانك الجديد، يتنافى مع هذا التصور؟

❖ ❖ بالعكس. أنا أذهب إلى أبعد من التوازن بين الأنا والآخر. الشعر عندي نوع من الوحدة. وحين أبحث عن حل لتناقضات الخارج، فكأنني أبحث عن حل لتناقضات الداخل. كأنني أحول العالم إلى شعر.

❖ ماذا تسمي ذلك المتبقي من العالم خارج الشعر.

❖ ❖ لا شيء. ما من بقاء خارج الشعر.

الشعر رئة العالم. ولا تنفس إلا به. الشعر بديهي كالحياة. الشعر لا يوصف ولا يحدد. ومن لا يعرف الشعر أو لا يحسه مباشرة، يستحيل أن تكون لديه أية فكرة عنه، لأن الشعر لا يمكن تعلمه، ولا يمكن تعليمه.

الفوضى الكونية

❖ الا تحس أحياناً بأنك خرجت من برزخ الشعر، ودخلت برزخاً لم يُسمّ بعد؟

❖ ❖ أحسن أن هناك أغواراً، أنا عاجز عن الوصول إليها بالكلام. وأحس أن هناك شيئاً أمامي، المجهول، المستقبل، أنا إزاءهما محدود. بل أشعر أن هذا فيّ شيء غريزي. نعم أخشى أحياناً أن تتحول هذه الغريزة إلى عادة، لأنها حين تتحول إلى عادة تأخذ طابع القصد، وهذا ما لا أريده.

كل ما يتعارف عليه الناس، يصبح بالنسبة إلي مقنناً، أي خارج الشعر. وخروجي عليه هو بالنسبة إلي دخول في الشعر في حين يرونه خروجاً على ما اعتادوه.

❖ هل دخل هذا الخروج في الشكل؟ الشكل أول ما يصدم المستجيب لديوانك، كيف نشأ؟

❖ ❖ أحسست ذات مرة أنني لم أعد قادراً أن أكتب، لأنني شعرت أن هناك إيقاعاً يتقولب في جمل، وفي صيغ، وأنني منذ أكتب، أقع في هذا القالب.

أنا أنفر من القالب نفوري من القبر. القالب قبر. عفوياً أحاول أن أخرج كمن يخرج من قبر. قصائدي الجديدة شكل من أشكال هذا الخروج.

❖ الا تحس أن حركة الشكل، إذا استمرت بهذا الاندفاع ستنتهي إلى سكون مطلق، كأن يستنفدها التاريخ، أو يحيلها إلى نثر؟

❖ ❖ النثر ليس نهاية مطاف. كأن تقول: إن الوزن أو الإيقاع مرحلة، والنثر مرحلة أبعد، أبداً. الشكل يستنفد كل تاريخ، وأنا أرى أن التاريخ سيعجز أن يحيط بالشكل. التاريخ نص، والشكل تنفس. الفرق بين الشكل والتاريخ هو الفرق بين الماء ومجرى الماء. الشكل ليس خطوطاً، أو كلمات منسقة بتطبيق ما.

الشكل هو في ذاته مضمون. والشعر بهذا المعنى هو الفوضى الرائعة كفوضى الطبيعة. القصيدة يجب أن تكون فوضى طبيعية. أنت إذا أخذت جزءاً من الطبيعة، تجد الشوكة إلى جانب الحصاة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب. بل إنك كثيراً ما ترى الحصى و العشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق.

ومن هنا، الشكل لا نهاية له. إنه غياب القانون. إنه الفوضى الكونية. إنه زمن ما قبل العالم.

❖ لكن في شعرك عملاً تنسيقياً واضحاً، متى يحين دوره؟

❖ ❖ حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر، كأن تدخل حديقة فترفع نبتة زائدة، أو تضيف ما تراه مناسباً. والخطأ يحدث هنا. وهذا ما أشرت إليه حين قلت: إنني أكافح ضد هذه الإرادة.

❖ ألا ترى معي أن الشعر، إذا استمر في هذا الخط، سينتهي إلى رسم حركة الطبيعة؟

❖ ❖ يمكن. على أن لا يكون بمعنى جامد. إن خصائص ما قبل العالم توحي ضرورة بخصائص ما بعد العالم. الشعر هو هذا العالم المقبل الذي يشبه كل شيء في العالم الماضي، وفي اللحظة نفسها، يختلف عنه اختلافاً كلياً.

❖ لماذا حاصرت الوقت بين لا نهايتي الحياة والموت، أي بين الورد والرماد؟

❖ ❖ حين يخيل إلينا أن كل شيء انتهى، يوحي لنا الشعر أن كل شيء يبدأ، ولعل هذه هي قوة الشعر. وبهذا المعنى لا يمكن أن يكون وسيلة، أي زمنياً.

الوسيلة مرتبطة بمكانتها، والفائدة مرتبطة بالظرف، وكلاهما يموت. والشعر حين يكون وسيلة للسياسة، أو للحب، هو شعر لا قيمة له. الشعر نفسه سياسة وحب.

❖ بهذا المعنى، أعتقد أن اهتمامك في ديوانك الجديد «وقت بين الرماد والورد» بتناقضات الواقع السياسية والإيديولوجية والاجتماعية يدخله ضمن شعر الوسيلة

❖ ❖ القصيدة الوسيلة هي التي تتحدث عن زمن منسجم متناغم. أما القصيدة التي تعكس زمناً متناقضاً فليست قصيدة وسائلية. القصيدة الغزلية وسيلة. والحب حين يتحول إلى غزل ينتهي حباً وشعراً. لذلك أرى أن أسوأ ما يسيء إلى الشعر العربي أن نسميه غزلياً، بمعنى أن شعر الغزل ليس شعراً.

❖ والجنس؟

❖ ❖ الجنس في جوهره عودة إلى الوحدة. الإنسان منفصل، وهو يتوق إلى الاتصال، سواء مع المرأة، أو مع الأرض. الجنس هو الاتصال، هو الوحدة. ومن هنا يتحد الموت بالجنس.

❖ كيف يتم فعل الجنس مع الطبيعة؟

❖ ❖ الجنس هو الاتصال. وهو أعمق نوع من أنواع الاتصال، لأن الرجل يجد في المرأة نبعه، ولا يجد موضوعاً غريباً عنه، إنه يجد جزءه الآخر، الجزء الضائع.

والجنس اكتشاف. حين يغرق الرجل في جسد المرأة، فهو في الواقع يكتشف. هذا الاكتشاف هو ما يمنحه الطمأنينة والوحدة، هو ما يشعره بأنه موجود.

بهذا المعنى، الغوص في أسرار الطبيعة، اكتشافها، فتح ثقوب في عتمتها، تحويلها إلى شفافية، هو أيضاً جنس. ولذا كان زواج الإنسان بالأرض موتاً. مع أنني أميل كثيراً إلى أن أوصي بأن أحرق بعد الموت، وأن لا أدفن في الأرض، ولعل ذلك عائد إلى أنني أريد أن أتواصل ـ إذا ما نثرت ـ مع أكبر حيز من جسد الأرض.

❖ وفي الحياة، كيف تنتشر؟ كيف تجد ما ينثرك ويغيبك؟

❖ ❖ في فعل الجنس. حين أنام مع امرأة. وفي فعل الشعر.

❖ كنت أتصور أنك تنتمي إلى الاحتمال، وأن مصادر حلمك اخترقت جدار الفعل المدرك

❖ ❖ نعم. الشعر عندي دفع في اتجاه الآتي. لذلك فالقصيدة الحقيقية هي القصيدة التي لا تكتب.

❖ هل تجد حلاً في الأداء خارج اللغة؟

❖ ❖ مشكلة اللغة صعبة جداً. لأنها مستقلة تماماً عن البنية التي أسميها بنية فوقية. بمعنى أن التعبيرات الأكثر جراءة، في أي مجتمع، لا تستطيع أن تغير اللغة.

مثال آخر مستمد من كلام ستالين عن اللغة: الثورة الاشتراكية خلقت بنية فوقية تطابق القاعدة الاشتراكية، لكن اللغة الروسية بقيت بعد الثورة، كما كانت قبلها، فكأن اللغة مستقلة تمام الاستقلال عن البنية الفوقية. بمعنى أننا لا نستطيع أن نبتكر لغة أو نميت لغة.

ماذا يفعل الشاعر؟ كل لغة تمثل ماضياً. نحن نتكلم بلغة ـ ماضي. حين تقول: لغة، تقول: ماضياً. كيف توفق؟ هذه مشكلة الشاعر. هذه أهم المشكلات التي أعيشها، لدرجة أنه يخطر لي أن لا أكتب.

لكي أحل هذه المشكلة، أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي. مثلاً، أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ـ ماضي. بل أكثر، إنني أجدها في شكل ماض.

أول ما أعمله، أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانياً، أبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثاً، أغير جذرياً النسق الموضوعة فيه كقصيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة، يخيل إلي أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة.

❖ **وهذا ما يعيق الاستجابة لشعرك؟**

❖ ❖ نعم. هذا ما يفصلني في الواقع عن الاستجابة لدى من لا يستطيع أن يتلقى خارج ماضيه. ولذا فإن على من يريد أن يفهمني أن يفهم هذه الأفعال الثلاثة التي أقوم بها. ومع ذلك فإن هذا لا يكفي لذلك..

القصيدة عندي صارت نوعاً من السياق. في الماضي كانت توجد فكرة معاشة، عبر عنها بشكل مباشر. القصيدة الجديدة سياق شخصي تاريخي يعني قطعة من اللحظة الشخصية التاريخية التي نعيشها، أي قطعة جدلية بين الإنسان وغيره، بين الفرد والتاريخ. إنها سياق.

القصيدة القديمة مرتبطة وتقيم بمصدرها وينابيعها. أما القصيدة الجديدة فتتجاوز ينابيعها أو مصادرها. القصيدة الجديدة هي أكثر بكثير من مصادرها المباشرة وغير المباشرة.

❖ كيف جاءت هذه الزيادة هل تعود إلى فعل العلاقة بين الذات والموضوع؟

❖ ❖ تعود إلى وعي الخارج. أي إلى أهمية الآخر بالنسبة إلى الذات والطاقة على موضعة عالمه الداخلي، وتذويب الخارج فيه. وهذا يعود مداه إلى الذات وقدرتها.

لذلك تجد شعراء تحت الشعر أو قبله. أي يمتصهم العالم الخارجي، وآخرين يمتصون العالم الخارجي ويكونون بعد الشعر. وبهذا المعنى لا يمكن أن تقول أن هناك شعراً، بل هناك شعراء، أي أن هناك شاعراً ومريدين. والشعر لذلك لا يدرس إلا من خلال شاعر معين.

معنى المعنى

❖ في فعلك الشعري ظواهر تسيطر عليها علاقات باطنية هل تدخل الباطنية في مصادرك، وتعتبر جذراً في حلمك؟

❖ ❖ طبعاً. يجب أن نميز بين الباطنية كحركة تاريخية، والباطنية كموقف من العالم. بالمعنى الأول، لا علاقة لي بها إطلاقاً. بالمعنى الثاني، الباطنية تهتم بما تسميه «الحقيقة» مقابل ما تسميه «الشريعة»، أي بلغة شعرية، تهتم بما يتجاوز العادي. وبهذا المعنى، أنا متأثر بالباطنية.

والباطنية هنا تلتقي مع الصوفية. وتلتقي كذلك مع السوريالية. وأنا أعتقد أن على الشعراء السورياليين العرب أن يعودوا إلى هذه المصادر التي هي ـ دون شك ـ أكثر غنى من المصادر الغربية. والباطنية بهذا المعنى أيضاً، بحث لا ينتهي عن حقيقة متحركة لا تنتهي. لذا فهي شعرية خالصة.

❖ لكن الباطنية تراجعت شعراً وحركة عن الخارج، واستغرقت في الاستبطان، ومحاورة الآخرين من خلال عقد الخوف والخوف المعادي

❖ ❖ كشعر، تعتقد الباطنية أن العالم معنى وصورة، وأن غاية الإنسان ليست الوقوف على حدود الصورة، أي عند حدود الخارج، بل تجاوز الصورة إلى المعنى.

فإذا كانت تعامل الله بهذا الشكل، فكيف بالوجود؟ الوجود بالنسبة إليها هو هذا المعنى المستتر الخفي. هو هذا المجهول. هو هذا الذي يأتي باستمرار من المستقبل. وهذا هو الشعر.

❖ كيف وجدت الصيغة الباطنية لاستغراقك في مشكلات المجال؟

❖ ❖ وجدته في تحويله إلى معنى. أي أنني أريد أن أحيل الكون إلى معنى.

❖ **ما معنى المعنى؟**

❖ ❖ هو شيء، إذا فقدته، تشعر أنك تنزلق في هاوية من الرمل لا قرار لها. هو نوع من الأساس، نوع من الصخر، وإن كان يحلو لي أحياناً أن أسمي الصخرة موجة.

المعنى حركة، بعد غير محدود. هو الماء، النهر الذي لا تعبره مرتين، كما يقول هيراقليطس. ومن هنا أهمية الصورة، أي العالم الخارجي.

لذلك فالمعنى لا يعرف، أو لا معنى له إلا بالصورة. أعتقد هنا أن الباطنية ثورة عظيمة في الفكر الإسلامي من هذه الناحية.

❖ **برغم كل ما.؟**

❖ ❖ أنا أميز، كما أشرت، بين الباطنية كفرقة، والباطنية كموقف أساسي من العالم. وأنا ضد المعنى الأول. بالعكس، الباطنية بالمعنى الثاني ضد الباطنية بالمعنى الأول.

❖ **أريد أن تحدثني عن علاقتك بالخصيبي، والمنتجب العاني، والمكزون، وغيرهم من شعراء النصيرية**

❖ ❖ الخصيبي، كشاعر، لا أهمية له. المنتجب، كذلك، شاعر ثانوي. المكزون.. شاعر، بمعنى أنه أول شاعر عربي حاول أن يعبر عن الإيديولوجيا التي يؤمن بها شعرياً. لقد وضع إيديولوجيته شعراً. وهذه ظاهرة مهمة جداً في تاريخ الشعر العربي.

❖ **بهذا المعنى، أجد ابن الفارض أكثر أهمية؟**

❖ ❖ إيديولوجية ابن الفارض عامة، وغير محددة. بمعنى أن ابن الفارض، كشاعر، هو شاعر عائم ضمن التراث الإسلامي. لكن المكزون، شاعر عضوي.

ابن الفارض، وابن عربي يعتبران شاعرين عائمين ضمن التراث الإسلامي.

المكزون هو نموذج أولي للمثقف العربي الحديث، أي أن المثقف العربي الحديث هو الذي يكون مثقفاً عضوياً، لا عائماً.

❖ **المكزون لم يكن عضوياً، بالمعنى الذي ذهبت إليه، ولو كان كذلك لما حاكى ابن الفارض في كثير من قصائده، ولا سيما في تائيته الكبرى المسماة بنظم السلوك، فكيف يكون المكزون مقلداً وعضوياً في آن؟ ثم إن مبادئ الشاعرين**

تصب في قناة واحدة في النهاية وهذا يعني أنهما، إما عائمان معاً ضمن التراث الإسلامي، أو منفيان منه معاً كما أرجح.

❖ ❖ المكزون لم يحاك ابن الفارض، إنما حاول أن يخلق عالماً يثبت فيه أنه، شعرياً، مهم كعالم ابن الفارض وغيره. المسألة ليست محاكاة بقدر ما هي توكيد على قضية معينة، وأهميتها. وإذا كانت المبادئ الأولى واحدة بالنسبة للشاعرين، فإن غاية كل منهما مختلفة تماماً.

❖ هذا التفريق جاء من المفسرين الباطنية والتصوف بالنسبة للإسلام يختلفان بالدرجة لا بالأصول.

❖ ❖ لا. ليس من التفسير، إنما من الارتباط. بمعنى أنك لا تنظر إلى المكزون إلا عضوياً، أي أنه شاعر في خط جماعة.

❖ ثم ما قيمة هذا الشعر الإيديولوجي وأنت ترفض أن يكون الشعر وسيلة؟

❖ ❖ لا أتحدث عن القيمة، وإنما أصف وأشخص. لقد حول المكزون الإيديولوجية إلى معاناة شخصية، أي أنه صهر العالم الخارجي في ذاته. المكزون ليس كبيراً من الناحية الشعرية الخالصة. الشعر عنده كتابة موفقة لشرح عقيدته.

العالم عدد ونغم

❖ هل تحس بأن هناك حركة جدلية بين عالمك الباطن وبين تطور الشكل لديك؟

❖ ❖ كل شكل يصبح ظاهراً، يجمد بمعنى ما، لأنه يتخذ جسداً، ويدخل في إطار ما تحقق، أي في الثابت. أما الباطن فإمكان واحتمال. إنه يظل بمعنى آخر مجهولاً. فإذا قلنا: أن الظاهر هو الماضي من حيث هو الشيء المتحقق، فمن الممكن أن نقول: أن الباطن هو المستقبل.

❖ إذن، بإمكان الشكل أن يتحول إلى موضوع خالص؟ أعني، هل يمكن أن يولد عندك ما يسمى بالشكل الـ (قبل ـ شعري)؟ ثم الا تعتقد أن ظاهرة

الوعي بتحدي الشكل، الملاحظة في ديوانك الجديد تشكل طغياناً خارجياً على توصيل قصيدتك، إن لم تسقها في ما لا يريده عالمك الباطن؟

❖ ❖ يمكن أن يكون الشكل موضوعاً شعرياً.. في اللوحة. اللوحة أولاً، بل جوهرياً، شكل. في الشعر لم نتوصل حتى الآن إلى جعل الشكل موضوعاً شعرياً. لكن لم لا، إذا استطاع الشاعر أن يجعل من القصيدة وحدة زمنية - مكانية؟ لا شك أن ثمة خطراً، يجب أن نشير إليه، وهو أن الذين يعنون بالشكل يسقطون في الشكلية، إذا لم تكن طاقتهم الإبداعية الباطنية طاقة هائلة. والشكلية انهيار، بل انحطاط.

أما إذا كنت تعتقد أن ظاهرة الوعي بتحدي الشكل عندي، تشكل طغياناً خارجياً على توصيل قصائدي، فأنا أرى العكس. إن شكل قصائدي الجديدة هو هرب من الذهنية. إذ ما هي الذهنية أخيراً؟ إنها الشكل المسبق، أو الجاهز. فحين تخرج من الشكل المسبق الجاهز، فكأنك تخرج من الذهنية. لكن ربما أحسست بما يجعلك تشعر أن ثمة طغياناً خارجياً، وذلك آت، على الأرجح، مما أسميه ظاهرة القسر في القصيدتين الأخيرتين.

ظاهرة القسر هذه جزء طبيعي من الشكل. إذ لا يمكن الحصول على شكل فني دون قسر. الشكل العربي التقليدي لم يعد قسراً. صار قالباً مستعداً لاستقبال كل شيء، لذلك لا يعاني الشاعر إزاءه أية مشكلة. إنه باب مفتوح، يدخله كل من يعرف السير. لكن منذ أن تحاول أن تفتح باباً جديداً، تجد نفسك مضطراً إلى تشكيله، أي إلى أن تقسر حركته. وإذا كان القسر ذهنية، فليس هناك شكل في العالم غير ذهني، حتى الموسيقى، حتى ضوء الشمس، حتى الينبوع.. كل هذه تخضع لنوع من القسر الداخلي.

❖ لكن قصيدة النثر تخلصت من هذه العقدة، أي أنها حين نفت الوعي بتحدي الشكل سلباً أو ايجاباً - ألغت الذهنية، وصارت تتحرك في انمياع لانهائي، لا سيطرة للوعي عليه

❖ ❖ قصيدة النثر قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية جزء أساسي من قصيدة النثر. والذي يكتب قصيدة نثر، يتحول كفاحه إلى نوع آخر، أي إلى إخفاء هذه الذهنية الملازمة جوهرياً لقصيدته.

الكتابة النثرية ـ ضمن التعبير العربي ـ ردة فعل مقصودة وعنيفة ضد الانفعال السريع، والعاطفية. هي عملية إدخال العقل في اللعبة الشعرية. ولعل أهميتها تكمن ـ ضمن إطار الشعر العربي ـ في هذا الشيء، أي في الذهنية.

العالم شيئان ـ على حد تعبير الفيثاغوريين ـ عدد ونغم. أي أن للعالم وجهاً كمياً هو العدد، ووجهاً كيفياً هو النغم. النثر عدد ولعل الكفاح العميق لقصيدة النثر هو أن تتحول إلى نغم. غير أن الشعر موجود في العدد والنغم، أو فيما وراء العدد والنغم.

التوحيد بين الحلاج وأرسطو

❖ يقال: إن العربي كان لا يستطيع وصف الزمن، وإنما كان يعيشه فقط وهذا ما طبع العربية بالذاتية ومن ثم صارت القصيدة العربية فعلاً ملتصقاً بالذات ما الدور الذي لعبه العصر من جهة، وحركتك في اللغة والشعر من جهة ثانية، في تغيير مفهوم الزمن للقصيدة العربية؟

❖ ❖ أحب أولاً أن أشير إلى أن الفرق بين نظرة العربي إلى الزمان، ونظرة الأوروبي، نابع من الفرق بين نظرة كل منهما إلى العالم. الأوروبي مرتبط بالكون، العربي مرتبط بمبدع هذا الكون. إنه مرتبط بالخالق لا بالمخلوق، بالموجد لا بالموجود. والزمن بالنسبة للأوروبي هو الإطار الذي يتم فيه الفعل، وهو بالنسبة إلى العربي: الفعل. لذلك ترى الزمن عند الأوروبي سببياً وعند العربي إرادة وقدرة. الزمن إذن بالنسبة إلى الأوروبي أبدي متواصل مترابط، وبالنسبة للعربي لحظات، فهو متقطع وغير مترابط.

لذلك كان الشعر بالنسبة إلى العربي، هو أن تعيش لحظتك، وكان بالنسبة للأوروبي أن تعلل هذه اللحظة. ما نطمح إليه هو أن نوحد بين الإرادة والسببية، وإن كان ذلك شبه مستحيل.

إذا استطعنا أن نحقق هذه الوحدة الجدلية بين الإنسان والشيء، نكون بالفعل قد أحدثنا الثورة الحقيقية في الحساسية الشعرية المعاصرة، لأن الحساسية الشعرية المعاصرة، إما أنها تحت الشيء، وإما أنها فوقه. الحساسية الشعرية العربية مهيأة لأن تضع الذات في مستوى الشيء، وأن تحقق الجدلية بينهما. إذا استطعنا أن نوحد بين الإنسان بمعناه الفطري والطبيعة بالمعنى المادي، نقوم بالثورة الحقيقية. لكن ليس للشيء قيمة بالنسبة إلينا، إنه ما زال زخرفاً، أو زينة. إنه خط في نسيج الأنا.

*** ألهذا طالبت في إحدى ندوات «مواقف»، بشعر شيئي صرف؟ وهل تتصور قيمة شعرية خارج الأنا؟**

❖ ❖ أنت لا تستطيع أن تنظر إلى الشيء إلا من خلال الأنا، لكن بالمقابل، حين لا ترى الأنا إلا نفسها، تصبح خالية من المعنى. الأنا يجب أن ترى نفسها من خلال ما يغايرها، ومن هنا أهمية الشيء.

*** نعود إلى الزمان. الحقيقة أنني لاحظت خلافاً لما ذهبت إليه بالنسبة لعلاقة شعرائنا بالمكان أو بالشيء أن هناك موجة كبيرة من الشعراء تتجه بالشعر إلى المكان المكان اللوني المتجلي بالصورة الزخرفية بشكل خاص وبدلاً من أن تمضي بالشعر نحو توأمه الزمني ـ الموسيقا (أي التطرف في استغلال الزمن العربي) في محاولة لاستشفاف جوهر تعبيرها، أغرقت نفسها في الاتجاه الآخر المكاني أي أن الولوع بالصورة، هو في النهاية ولوع بالشيء، وبالتالي ولوع بالمكان.**

❖ ❖ يستحيل أن تفهم الزمان إلا من خلال المكان. فالزمان كما عرفه اليونان والفلاسفة العرب هو مقدار الحركة، أو مقياس الحركة. الزمان جوهرياً مكاني، وبالمعنى اليوناني رياضي، أو موضوعي. لكن الزمان بالمعنى العربي هو جوهرياً لا مكاني أي شخصي ذاتي. إذا استطعنا، كما قلت، العودة إلى المكان، لا بالمعنى الزخرفي، نكون قد قمنا بثورة حقيقية في الحساسية الشعرية، لكن الزخرفية ليست ضد الزمان وحسب، بل

هي ضد المكان أيضاً. إنها قبح المكان. لذلك أفضل أن نقرب الشعر إلى الموسيقا، أو النغم بالمعنى الفيثاغوري، لأن الكلمة بحد ذاتها مكان، من حيث أنها استقرار، أي ماض ثابت.

❖ الكلمة مكان؟ كل الذين اشتغلوا باللغات، اصطلحوا على أنها زمان، باعتبار انه تصويت تستغرق حركته حيزاً زمنياً.

❖ ❖ الشعر العظيم هو الذي يفرغ الكلمة من مكانيتها، ويملؤها بالزمن. والشعر أخيراً هو ما يفلت من الكلمة. هو ما يرشح منها ويهرب. أي هو، بمعنى آخر: ما يفلت من المكان. وبهذا المعنى أقول: إن الكلمة مكان زماني. ليس هناك مكان وزمان منفصلان. هناك مكان ـ زماني، وزمان ـ مكاني.

❖ لنبسط الأمور اكثر. انا معك أننا نستطيع أن نرى القصيدة سطحاً كأي لوحة لكن هذه المساحة لا معنى لها زماناً ولا مكاناً. ثم إن ظاهرة الاستجابة للمنجزات الفنية تتم في حد منفصل: إما زماني، أو مكاني إذ لا يمكن أن نعطي المنحوتة صفة زمانية، كما لا نستطيع أن نمنح القطعة الموسيقية صفة مكانية، فضلاً عن المزج بينهما.

❖ ❖ على العكس مما تقول. للمنحوتة بعد زماني. وهي كزمان تقيم، لا كمكان. وكذلك، القطعة الموسيقية. إن زمنية الموسيقا نابعة من مكانيتها. نحن الآن نسمع «البولونيز». إن البولونيز بالنسبة إلي هي أولاً مكان، وهي ثانياً، هذا التلألؤ الذي يفلت من حدود المكان. إن أهمية الشعراء الأوروبيين الكبار، جوته، هولدرلين، رامبو، سان جون بيرس، تكمن في تحويل المكان إلى زمان، في التوحيد بين الحلاج وأرسطو.

❖ لماذا الحلاج لا أوغسطين، او توما الإكويني مثلاً؟

❖ ❖ أوغسطين، توما، جميع من اشتغل في النبوات، هم في النهاية عرب. إن تبني الإسلام للمسيح ظاهرة عظيمة جداً، لم تدرس كما ينبغي، و يجب أن تدرس من جديد. إلا أن الإيمان بالمسيح ظاهرة هائلة في القرآن، لكنها لم تدرس.

❖ بل قتلها العلماء المسلمون بحثاً. القاضي عبد الجبار المعتزلي في كتابه «تثبيت دلائل النبوة» ابن تيمية في «الجواب الصحيح لمن بدل دين المسيح» وأخيراً عبد الرحمن الباجه جي في كتابه «الفارق بين المخلوق والخالق»

❖ ❖ أنا أقصد، أنه كلما أراد شاعر أوروبي أن يكون عظيماً، يحاول أن يكون عربياً، أعني أن يكون نبياً. الشعر الأوروبي يجب أن يدرس من هذه الزاوية. بالمقابل، حين قلت بشعر الأشياء، قلت: إن العربي يجب أن يكون إلى جانب نبوته أرسطوطاليسياً.

أن تكون الأرض سماء ثانية

❖ ذكرني هذا التوفيق بالإسبرانتو. الحقيقة أن القضية مستحيلة فنحن حين نريد أن نوحد مفردات العالم مثلاً، في سبيل توحيد لغته، ننسى أن لكل أسرة اجتماعية أسلوباً في التعبير، سرعان ما يحل هذه المفردة فيه، ويشحنها بدلالات ستختلف بالضرورة من أسرة اجتماعية إلى أخرى.

وكما أرى هذا التوفيق اللغوي مستحيلاً، أرى استحالته أكبر في الطبائع، أي بمزج الأرسطوطاليسية بظاهرة النبوات بحسب تعريفك لهما، وإن كنت لا أرى صعوبة في التوفيق بينهما إذا اعتبرنا أرسطو عقلاً والنبوة وحياً.

❖ ما أقوله شيء، وما تقوله عن لغة الإسبرانتو والعقل والنقل، شيء آخر. هذه اللغة ـ الإسبرانتو ـ كالجنين الميت. ثم إن الاستحالة لا تعني أبداً أن لا يحاول الإنسان ذلك، ولا تعني أيضاً إدانة أو حكماً سلبياً على الأشياء، فليس المهم أن نحقق فعلاً الوحدة بين الحلاج وأرسطو. بل المهم المحاولة ذاتها. إن أرسطو بذاته كالحلاج بذاته نقطة في الطريق في اتجاه المجهول. ومحاولة التأليف بينهما هي محاولة لمضاعفة العدة في مجابهة هذا المجهول.

❖ إذا اعتبرنا التراث العربي ذاكرة فإلى أي مدى يقوم بينك وبين هذه الذاكرة حركة جدلية؟

❖ ❖ إلى الحد الذي تفيدني هذه الذاكرة في فهم الحاضر ومواجهة المستقبل. أما ما تجاوزه التاريخ فقد أصبح قيمة تاريخية تعني المؤرخ

وحده. جدلي مع الذاكرة في نطاق ما يجاوز التاريخ ولا يستنفده الزمن. خذ مثلاً: الشعر الذي كتب في المدح وفي الهجاء استنفده الزمن، فهو قيمة تاريخية، بمعنى أنه يفيد المؤرخ في فهم الظروف الاجتماعية والسياسية الراهنة آنذاك.

فعل معاكس: الشعر الذي كتبه أبو نواس، وبخاصة الذي عبر فيه عن تجربته الشخصية، شعر لم يستنفده الزمن، لأنه يكشف عن حقائق نفسية ويضيء أعماقاً، ويفتح دروباً وأبواباً.

آخذ مثلاً آخر: الشعر السياسي العربي، أصبح جزءاً من الصراع الاجتماعي السياسي، لا جزءاً من الشعر، بينما شعر الصعلكة جزء من الشعر.

❖ هذا بالنسبة للذاكرة الشعرية هل لك موقف مشابه مع الذاكرة الحضارية؟

❖ ❖ لا يمكن رفض الماضي ككل. هذا عبث. حين أقول: إنني أرفض الماضي، أعني، وهذا ما أريد أن يكون واضحاً، أنني أرفض الجوانب التي تعجز عن الحضور، وعن مواكبة المستقبل، كما مثلت سابقاً.

وهذا الرفض يعني أن العربي الذي كاد أن يسيطر على العالم في القديم، يستطيع أن يسيطر عليه اليوم بشكل آخر، لكنه لن يسيطر بالخضوع إلى الماضي، أو إلى أشكاله، بل بانطلاقه من اللهب الذي انطلق منه أسلافه.

❖ ما هو الشكل الآخر الذي يمكن أن يقوم؟ وما هو اللهب الذي انطلق منه السلف؟

❖ ❖ الشكل الآخر، هو الشكل المنبثق عن سيطرة الإنسان على لحظته الراهنة. العربي ما يزال يعيش في اللحظة الماضية، ومن هنا تمسكه بالماضي وبأشكاله جميعاً. بهذا المعنى: رفض الماضي هو إحياء لأعمق ما فيه، هو تأكيد على الإنسان وقدراته.

واللهب هو هذه الطاقة الخفية التي حركت تاريخنا، وألهمت صانعيه الكبار. وهذا اللهب هو في جوهره هاجس الارتقاء بالإنسان. هاجس أن تكون الأرض سماء ثانية.

بهذا المعنى يمكن تقسيم ماضينا العربي إلى مستويين. مستوى الحساسية الدينية، ومستوى الحساسية الفنية، إذا صح التعبير. واللهب العربي هو

حاصل هاتين الحساسيتين. غير أن الحساسية الدينية خمدت في أشكال سياسية واجتماعية، في الدولة ومؤسساتها.

كان الدين صلة بين الإنسان والله، فتحول إلى صلة بين الإنسان والدولة. الدين صار جزءاً من مؤسسات الدولة، وبذلك خمد.

❖ هذا الدين الذي يقتصر على الصلة بين الله والإنسان فقط ينطبق على المسيحية الأولى فقط، ولا ينطبق على الإسلام الإسلام لم يتم بناؤه إلا في دولة الهجرة الإسلام لم يجد روما تتبناه على هواها. إنه هو الذي أسس روما نفسه.

❖ ❖ لكن الدولة الإسلامية الأولى كانت تجسيداً لهذه الصلة بين الله والإنسان. كان الخليفة يشعر ويتصرف على أساس أنه واحد من كل. كان عمر يقول بصدقه الكبير (من رأى منكم في اعوجاجاً فليقومه) أي بقي الدين بمعنى ما شخصياً، لكن حين تحول إلى مؤسسة انطفأ. انطفأ من خلال الأشخاص الذين حولوه إلى مؤسسة.

بدل أن يضيء الدين الزمن، أصبح الزمن قيمة للدين. صار عاملاً بين العوامل، لكن الفن إلى حد ما نجا من هذا. ومن هنا استمر فعله.

لقد أعطانا الأسلاف الأول مواقف رائعة في السيطرة على الزمن، وبتعبير ثوري معاصر: في السيطرة على اللحظة الراهنة. مثلاً: حين يقول الغزالي: «النصوص المتناهية لا تستوعب الوقائع غير المتناهية» أجد فيه تقديساً لامتناهياً لجدارة الإنسان وقدرته على تجديد فكره وحياته.

أما نحن اليوم فقد استعبدتنا النصوص. لنقتد على الأقل، حتى في هذه الأمور، بأسلافنا. ثم إنني، شخصياً، حين أرفض التقليد، يكون بين من يكون في ذاكرتي الغزالي نفسه.

❖ هل ترى للنظرية التي طرحها الإسلام من خلال النبوة والقرآن فعلاً عصرياً؟

❖ ❖ ظاهرة النبوة بحد ذاتها عصرية. لكن المسألة هي في فهم هذه الظاهرة. وأنا شخصياً، ضد فهمها السائد في المجتمع العربي اليوم. إن هذا الفهم المشوه يقيم سداً بينها وبين العصر. إنه يقتل النبوة.

ليس هناك ثورة عربية

❖ منذ 25 سنة، ونحن نسمع عن فكر ثوري، وعن ثائرين، وحركات ثورية، لكننا لم نستطع أن نرى إلى الآن فعلاً ثورياً، خارج المشافهة اللغوية وخارج الانقضاض على السلطة كيف تضع نفسك ثائراً بينهم؟

❖ ❖ ليس هناك ثورة عربية. وإذا اتفقنا على ذلك تكون اعتراضاتك صحيحة. كل ما حدث حتى الآن هو تغير شكلي في السلطة. ولا شك أنه كان لهذا التغير، إذا نظر إليه من ضمن التطور التاريخي، حسنات. فقد سارع في إنهاء قوى تعيق التقدم. يمكن أن نقول أن هذا التغير هو أقل سوءاً من الثبات الماضي. لأن هذا التغير يعطي أملاً في التغير الحقيقي.

❖ ماذا تقصد بالتغير الحقيقي؟

❖ ❖ الثورة العربية التي أطمح إليها هي عملية تحويل المجتمع من وضع إلى وضع آخر في جميع مستوياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية. هذا التحويل أمر صعب. لكن المهم هو أن نسير في اتجاهه.

❖ كلنا متفقون على أن الواقع سيئ، وأنه لا بد من ثورة. لكننا مختلفون في تحديد مفهوم هذه الثورة، أي تحديد ما نثور عليه، وتحديد ما نثور لأجله ما هي العقبات التي تصادف الثورة بمعناها الذي يمكن أن نتفق عليه؟

❖ ❖ لا يمكن أن يحقق التغير إلا أولئك الذين تغيروا بالفعل. معظم الذين يسمون أنفسهم ثواراً، لم يتغيروا في الواقع. أعني أن نظام العلاقات الاجتماعية في المجتمع العربي والنظام الثقافي والاقتصادي، هذه كلها مستمدة من أشكال ماضية، ربما كانت صالحة في وقتها، غير أنها لم تعد صالحة الآن.

الثورة هي أن تستمد هذه النظم من اللحظة الراهنة، أي أن تجعل الإنسان سيداً لمصيره وحياته، لا خاضعاً لمصائر وحياة سابقة.

حين أسس معاوية مثلاً الدولة الأموية، أسسها بروح العصر الذي كان يعيش فيه، وحين أنشأ المأمون المؤسسات الثقافية، وأطلق النهضة الفكرية العربية آنذاك، فعل ذلك بروح عصره أيضاً.

نحن اليوم بالمقابل، بدل أن نفعل ما فعله معاوية والمأمون مثلاً، نكتفي بأن نقلد ما فعله معاوية والمأمون.

❖ لماذا تصر على الماضي كعقبة، وأنت تبحث عن نظام اللحظة الراهنة، بينما هناك عقبة أهم، وهي العيش في واقع الآخرين، في اللحظة الراهنة لغيرنا، أي استعارة هويات الآخرين؟

❖ ❖ الإنسان العربي المعاصر يقلد حضارته القديمة، ويقلد حضارة غيره الحديثة. ولذلك يخسر الماضي ويخسر الحاضر. بل إن تقليده للحضارة الحديثة أشد خطورة من تقليد الماضي.

على العكس، إن تجذره في ماضيه يجعله على الأقل يحتفظ بشخصيته وهويته.

❖ إذن كيف توفق بين مفهومك هذا وبين نقل الشكل الماركسي إلى المجتمع العربي؟

❖ ❖ أنا أعتبر الماركسية منهجاً لا حلاً. إنها ليست حلاً. إنها تقدم لي منهجاً في التفكير، الحل يجب أن يبنى على الواقع الذي نعيشه. الماركسية، كمنهج، واحدة في كوبا و روسيا والصين، لكن الحلول مختلفة.

لذلك على المفكرين العرب أن يدرسوا واقعهم، وهذا ما لم يفعلوه حتى الآن. إن دراسة الواقع لا تعني دراسة الواقع الراهن وحسب، وإنما تعني كذلك دراسة الماضي.

❖ هذا يقودنا إلى معرفة حدود تخلفنا واستشفاف المفهوم العلمي للتقدم ما هو تحديدك أنت لهذين الحدين؟

❖ ❖ أصبح هناك مقياس للتقدم والتخلف هو المجتمع الأميركي، والمجتمع السوفياتي. التقدم يعني أن الإنسان المتقدم هو الذي يكتب تاريخ الإنسان اقتصادياً، كما يكتبه صناعياً وثقافياً. أي أننا، إذا قلنا: إن الإنسان يسير في طريق مجهولة، فإن المتقدم هو الذي لا يكون في طليعة هذا الطريق وحسب، وإنما هو الذي يفتحها ويرسمها، ويفرضها على الآخرين.

العربي مضطر في مثل هذه الحالة أن يقيس نفسه بغيره. أنا شخصياً أرفض أن أقيس نفسي بغيري، لكننا كمجتمع، مضطرون. ومن هنا: إن

مقياس التقدم والتخلف مقياس اجتماعي. إن هناك عرباً أفراداً أكثر تقدماً من أي أفراد في أي مجتمع من المجتمعين الأميركي والروسي. ولعل هذا التقدم على المستوى الفردي هو الذي يضاعف من غضب هؤلاء الأفراد ومن جنونهم.

بين النظرية والممارسة

❖ ما هو دور العمل الفدائي في تحويل مفهوم التقدم من لغة إلى فعل؟

❖ ❖ أهمية العمل الفدائي تقاس من ضمن الواقع التاريخي العربي. الأفراد في الواقع التاريخي غير موجودين. الشعب نفسه غير موجود. وأقصد من الوجود هنا، الفعالية، السيادة الحرة على المصير.

الموجود هو الدولة، هو المؤسسات، هو الأرقام الدائرة في فلك الدولة والمؤسسات.

التاريخ العربي بعد الخلفاء الراشدين هو تاريخ القصور، تاريخ الأمراء. الشعب العربي لم يكن موجوداً كشعب، كطاقة فعالة. أهمية العمل الفدائي إذن تنطلق من تذكيرنا أن هناك أفراداً يموتون لا في سبيل عرش، أو قائد، بل في سبيل وطن وأرض. هذا من جهة.

وأهميته من جهة ثانية، أن العربي غارق في الكلام. وهذا الغرق دليل انحسار وعجز طبعاً. العمل الفدائي تذكير بدور العمل وأهميته. توكيد على فشل الكلام. العمل الفدائي ممارسة حقيقية في تاريخ لم يعرف الممارسة منذ ألف سنة تقريباً.

أهميته ثالثاً في أنه يعكس القاعدة. العربي يفكر أولاً، ثم يباشر العمل. نحن في مرحلة نحتاج فيها إلى أن ينطلق فكرنا من عملنا. والعمل الفدائي يهيئ الوسيلة لذلك.

وهكذا يهيئ العمل الفدائي إمكان التفاعل والجدل بين النظرية والممارسة، بين القول والعمل.

طبعاً لم أشر إلى الجوانب الأخرى التي لا تقل أهمية: الكفاح ضد الاستعمار، توكيد الشخصية القومية... الخ.

قلت مرة في مجلة «مواقف»: أن الخطأ الأساسي في العمل الفدائي هو أنه لم يستطع أن يفرز نفسه كطليعة متميزة عن الإطار حوله. الإطار الذي

حوله، وهذا ما أثبتته التجارب، أقوى منه، بل استطاع أن يبتلعه. أصبحت المقاومة نظاماً آخر. هنا يكمن مأزقها الراهن.

❖ هل تحس أن هناك منافسة بين المقاومة وشعرها؟

❖ ❖ لا تمكن المقارنة بين العمل والكلام. لا يتفاضلان، بل يتواكبان. إنهما جناحا عصفور واحد. مهما عظم الكلام يبقى العمل، من ناحية الفعالية المادية، أكثر عظمة. إن آلاف القصائد الكبرى لا تستطيع أن ترد رصاصة واحدة. لكن شهيداً واحداً قد يغير مجرى التاريخ. كل ما أطمح إليه هو أن أكون قادراً، في شعري، على أن أواكب في عالم الكلمة ذلك العمل الذي أشير إليه.

كذلك ليست المسألة أن أصور ذلك العمل أو أمتدحه، أو حتى أفسره، وإنما المسألة هي أن أواكبه. إن الشعر الثوري هو مواكبة للعمل الثوري، وهو ليس وصفه ولا امتداحه، ولا تفسيره. لذلك لا أحس بتنافس بل بتكامل. أنا أعتقد أن المقاومة لن يكون لها هذا المعنى العظيم بدون الثقافة العظيمة التي ألمحت إليها.

❖ لكن شعر المقاومة شيء آخر، إنه لم يستطع حتى الآن غير أن يعطي هزيمتنا صيغاً جمالية، أن يحيل فعل المقاومة إلى لغة ندب لهذا أحسست بالمنافسة وسألتك عنها. إنني في الحقيقة أخاف على المقاومة مما يسمى بشعر المقاومة، لاسيما وأن هناك صحفاً ودور نشر تتاجر بعواطف الجماهير، وتوهمهم أن كل ما يقال في الأرض المحتلة هو شعر من الدرجة الأولى، شعر فوق النقد؟

❖ ❖ من هذه الناحية، ما يسمى بشعر المقاومة، لم يكن شعراً يواكب المقاومة. بل كان شعراً يتفيأ بها، ويستظل بظلالها. اتخذ من المقاومة ممدوحاً، وأخذ يعدد صفاته، شأن الشعراء في الماضي، إزاء الخلفاء، أو العروش.

إن شعر المقاومة الحقيقي هو الذي يخلق جبهة في الحاضر والمستقبل تواكب جبهة المقاومة في اللحظة الراهنة. يخلق جبهة إبداع باللغة، تواكب جبهة الإبداع بالعمل.

منير العكش

مواقف، عدد
13ـ 14/ 2/
1971

لغة التعقيل ولغة التخييل

❖ في مسار تطوير الشعر العربي المعاصر تركز كل الأضواء على ما قدمت وستقدم من محاولات رائدة أنت كشاعر اسمه (أدونيس). أين تجد نفسك اليوم مما كنت عليه في (قصائد أولى 1957)؟

❖ ❖ بين «قصائد أولى» «1957» و«قبر من أجل نيويورك» 1971 وحدة تجربة: تنوع الشكل أو طريقة التعبير لكن الرؤيا واحدة. لا أقصد هنا أن أفصل بين شكل التجربة ومحتواها، ذلك الفصل التقليدي الذي ما يزال شائعاً، وإنما أقصد أن أشير إلى ازدهار التجربة. أستغرب مثلاً كيف لا يجد القارئ بذور «قبر من أجل نيويورك» في قصيدة «أقاليم النهار والليل» المنشورة في «التحولات» 1965، وفي قصيدة «تحولات العاشق» المنشورة في المجموعة ذاتها. بل أستغرب كيف لا يجد بذورها في قصيدة «مرثية الأيام الحاضرة»، التي نشرت بعنوان «وحده اليأس» في «أوراق في الريح» سنة 1958 وقصيدة «مرثية القرن الأول» التي نشرت في «أغاني مهيار الدمشقي» سنة 1961. أتساءل أحياناً: هل هناك قارئ و احد قرأ شعري بشكل دقيق شامل؟ هذا التساؤل الذي يخفي كثيراً من الشك يكشف في الوقت ذاته عن القصور والعجز في النقد الشعري العربي المعاصر.

غير أن الفرق بين طريقة التعبير في «قصائد أولى» وطريقة التعبير في «قبر من أجل نيويورك» ينير مسألة الأسلوب بحسب المصطلح القديم.

والذين ينظرون إلى هذا الفرق من وجهة نظر المصطلح القديم يرون في هذا الفرق نوعاً من التغير لا يطمئنون إليه. فقد مرر في وعيهم أن الشاعر يجب أن يستقر على أسلوب واحد. ويفهمون هنا بالأسلوب نظاماً شكلياً خارجياً معيناً ثابتاً بحسب تعليم معين أو قاعدة معينة. وقد صار واضحاً أن مثل هذه النظرة لم تعد خارج فهم الشعر كتجربة كلية وحسب، وإنما أصبحت كذلك خارج فهم الشكل كطريقة تعبير. ذلك أنها تعتبر الأسلوب تالياً للكتابة، يجيء بعدها. والحال أن الأسلوب يبدأ قبل الكتابة ويستمر عبرها إلى ما يتجاوزها. قبلها: لأنه في دخيلة الشاعر، في كيانه

كلـه، في حساسيته وفكره. وهـو يتجاوزهـا لأن الأسـلوب لـيس في نظـم الكلمـات، بحـد ذاتـه، وإنمـا هـو في مـا نـسميه نـبرة الـشاعر أو لهجتـه أو طابعه. فالشرط في الأسلوب هو أن يكون علامة شخص. وهو لا يفهم إلا على أساس اقترانه بهذا الشخص. وبهذا المعنى نقول: الأسـلوب هـو التفـرد لكن شـريطة أن يتضمن هـذا التفـرد الكثرة، أي تنـوع العناصـر. فالـشاعر من حيث هو شخص إنساني مركب لا بسيط. والمركب كثرة اتجاهات. من هنا نفهم كيف يتغير تذوق الشاعر وتتغير نظرته وتتسع رؤياه ويتنـوع، تبعاً لذلك، تعبيره.

لكـن يكمـن وراء هـذا التغير عنـصر ثابـت أو مركـز ينـتظم حولـه التغير بحيـث لا تبـدو الـتغيرات اقتلاعـاً بـل تبـدو ازدهـارات متتابعـة لمركـز ثابـت واحد. فالأسلوب (الـشكل، طريقـة التعـبير) هـو مـن هـذه الـشرفة كالحلم: ليس له بداية. وما ليس له بداية لا ينتهي، وأشك في إمكان تحديده.

بغير هذا الفهم للشكل يقع الشاعر حتماً في الرتابة. اقرأ المجموعـات الشعرية التي تصدر الآن، وزناً، نثراً: أليست، مـن حيـث الـصياغة والبنـاء، جملة شعرية واحدة تتكرر باستمرار؟

المنفتح اللانهائي، هذا هو مجالي الذي تحركت فيـه بـدءاً مـن «قـصائد أولى»، والـذي أتحـرك فيـه بعـد «قـبر مـن أجـل نيويـورك»، رفـضاً للمغلـق وللنهائي. كيف يـستطيع الإنـسان المنتهي بطبيعتـه أن يعيش دون أن يتجـه دائماً نحو ما لا ينتهي؟

❖ أغلب ما قدمت من محاولات كانت تطرح سؤالاً بالغ الأهمية، وهو: لمن يكتب هذا الشاعر؟ ويقصدون قضية الغموض في شعرك كيف تفهم العلاقة بين الشاعر وجمهوره ضمن إطار قضية الغموض المطروحة؟

❖ ❖ لا نـستطيع أن نوضـح «قـضية الغمـوض» مـا لم نحـدد الجمهـور. فمن هو الجمهور؟ هل هو كل من يقرأ؟ أم هو بعض من هذا الكل؟ الـشعر فاعليـة إبداعيـة خاصـة، فمـن الطبيعـي إذن أن يكـون لـه جمهـور يمتـاز بمقدرة علـى الفهم والتلقـي في مـستوى هـذه الفاعليـة. إذا لم يكـن هنـاك اتفاق على هذه البداهة، لا يؤدي بحث «قضية الغموض» إلا إلى مزيد من

الغموض. فجمهور الشعر هو الأشخاص الذين يعنون حقيقة بالشعر كتعبير فريد عن الإنسان فيتجاوبون معه (من حيث استعدادهم الأصلي) ويقرؤونه (من حيث الممارسة المستمرة).

هذا من حيث المبدأ. أما من حيث تطبيق هذا المبدأ على «الجمهور العربي» فماذا تلاحظ؟

1 - المجتمع الذي أعيش فيه كشاعر لا يمكن أن يوصف في أحسن الحالات، من جهة التقدم والتغير، إلا بأنه مجتمع منشق على نفسه: هناك تململات لتثوير هذا المجتمع تتجلى في أفراد لا في منظمات أو مؤسسات. وهي إذن تململات نظرية. وهناك الجمهور الكبير الذي تكبت رغبته العميقة في التغير المنظمات والمؤسسات القائمة بالإضافة إلى الموروثات في شتى أشكالها. ولذلك فإن السائد هو «القائم» و«الموروث»، أي هو ما لا تمكن الثورة إلا بتجاوزه، إن لم يكن بالخلاص منه. والشاعر بطبيعته كمبدع، يتحرك في اتجاه الثورة، بينما المنظمات والمؤسسات تتحرك في اتجاه المحافظة على «الموروث» و«القائم» وكذلك الجمهور الكبير. هذا الجمهور يظل خاضعاً لقيم الماضي وثقافته، وطرائق الفهم والتذوق الماضية ما لم تتغير مؤسساته الثقافية وتتغير حياته ذاتها بمختلف بناها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

2 - هذا «الجمهور» إذن يتمسك بثقافة يرفضها المبدع. فثمة انفصال بين المبدع العربي والجمهور العربي، منذ البداية. هذا المبدع يصدر عن الثورة وهذا الجمهور يصدر عن المحافظة. (أنا هنا أشخص الأمر الراهن ولا أحلل. لعلماء الاجتماع والسياسة أن يحللوا أسباب هذا الأمر الراهن.) الشاعر المبدع إذن يكتب بلغة لم يألفها هذا الجمهور (لأن مفرداتها أفرغت من محتواها وسياقها القديمين) ويعبر عن تجربة لم يألفها هذا الجمهور (لأنها تجربة تستوحي المستقبل لا الماضي).

3 - الشاعر العربي المبدع إذن «يقتلع» الجمهور العربي من موضعه الثقافي. لا يعبر عما في نفس هذا الجمهور، بل إنه على العكس يقذفه خارج نفسه. لكنه فيما يقذفه يشير إلى حياته الحقيقية الضائعة في ركام «الموروث» التقليدي «الماضوي».

4 ـ إذا أضفنا إلى ذلك أن الأنظمة العربية تحرص على إبقاء هذا الجمهور كما هو، فتركز الطاقات والموارد على استمرارها هي كأنظمة لا على تثوير حياة الجمهور وعقله (بالقضاء على الأمية، بتأسيس مؤسسات تربوية وتعليمية ثورية، بإلغاء الملكية وعلاقات الإنتاج، بإقامة أسس الثقافة الثورية... الخ) أدركنا معنى هذا الانفصال بين المبدع العربي والجمهور العربي وأدركنا بالتالي أنه انفصال ضروري طبيعي لكنه مؤقت. وأدركنا من ثم أن غموض الشاعر المبدع طبيعي هو الآخر، وضروري لكنه غموض نسبي، فمنذ أن تتهدم البنية العقلية ـ التعبيرية القديمة في القارئ يبدو له هذا الشعر «الغامض» واضحاً شديد الوضوح.

5 ـ لهذه الأسباب كلها لا أجد من هذه الناحية معنى لقضية الغموض أو الوضوح. فالشعر الواضح لا يعني بالضرورة أنه شعر جيد. كذلك الشعر الغامض لا يعني بالضرورة أنه ليس شعراً عظيماً.

❖ أن يكتب الشاعر معناه أن يحرث في هذه الأرض التي يعيش عليها. في رأيك هل مارست هذا (الحرث)، وعلى أية مستويات؟

❖ ❖ في الجواب السابق ما يضيء جوابي عن هذا السؤال. فأن «تحرث» هو أن تمارس تغيراً. وماذ يغير الشاعر إذا وصف ما عليه الجمهور وعبر عن بنيته الثقافية القديمة؟ ماذا يغير إذا خاطب جمهوراً لا يقرأ إلا «بفكر محافظ»؟ وإذا كان ما يقدمه للجمهور ليس إلا مجانسة لفكر هذا الجمهور؟ إن من يغير هو الذي يقدم بديلاً في الرؤيا والتعبير عما ألفه الجمهور أو ورثه واعتاد عليه. بهذا وحده يخلخل الشاعر الرؤيا القديمة والتعبير القديم ويحرك الجمهور للبحث في اتجاه المستقبل، أي في اتجاه ثقافة جديدة تواكب الحياة الجديدة.

ولكي ألقي ضوءاً على ما أقوم به من «حراثة» أرض الشعر العربي، أميز بين لغتين: اللغة الأولى أسميها لغة التعقيل، وهي اللغة التقليدية التي تواجه جمهوراً تقليدياً. واللغة الثانية أسميها لغة التخييل وهي اللغة الحديثة التي تخاطب جمهوراً حديثاً. والعدد هنا فيما يتصل بالجمهور لا

يهم بل النوع هو المهم. التعبير في لغة التعقيل يختلف عنه في لغة التخييل. كذلك يختلف المدلول هنا عن المدلول هناك، حتى حين يعبران عن شيء واحد. إن لغة التعقيل توضح، تسرد الأفكار، تقص وتعرض، بشكل واضح محدد. بينما لغة التخييل تضع القارئ في مجال غير المحدد بعد، في مجال الممكن والمحتمل. المعنى هناك لا يتجاوز اللفظ. والمعنى هنا يطفح ويتجاوز الألفاظ. الاختلاف هنا والائتلاف هناك. الكلمات هناك إشارات لأشياء حاضرة استنفدت، وهي هنا إشارات لأشياء غائبة ممكنة غنية.

لغة التعقيل سطحية ولغة التخييل عميقة. الأولى لغة نظام ثابت و الثانية لغة حركة لأنها دائماً هذا الخروج على النظام الثابت بحثاً عن نظام أكمل. اللغة الأولى تبحث فيما تكون، واللغة الثانية عودة دائمة إلى الهباء الذي سيتكون منه ما يتكون. الأولى تنظم وتنسق، والثانية تهدم، وتقلب النظام القائم وعلاقاته المعروفة.

ومن خصائص لغة التخييل أنها:

1 ـ امتداد لخالقها، 2 ـ لغات كثيرة في لغة واحدة، 3 ـ ذات مدلول رمزي غير مباشر، 4 ـ علاقات تماثل إيحائية بين الدال والمدلول، لا علاقات منطقية. إخراج اللغة من مستوى العادة إلى مستوى السحر: تلك هي لغة التخييل. السحر هو ما يدفع إلى العمل. العقل هو ما يدفع إلى التردد. السحر التحام بالواقع بالشيء. والعقل تحليل ـ فانفصال. لغة التعقيل فصل: تفصل بين الإنسان والكون، بين الواقع والغيب، ولغة التخييل وصل: تمحو كل تعارض بين الإنسان والكون وتوحد بين الواقع والغيب. وهذا يؤدي إلى القول أن الشعر ليس للشعر، وليس لخدمة قضية. ليس لعباً مجانياً، وليس وسيلة منفعية. فالفن يبحث عن مستوى الجوهر. إنه لا يمثل الحياة، إنه الحياة نفسها.

شعر المستقبل هو الشعر الذي يقدر أكثر من غيره أن يرينا الماضي و الحاضر في مستوى الهباء واللاشيء. بهذا المعنى يبدو كل شعر واضح،

شعراً ميتاً. فالشعر لا يتضح إلا حين يموت. هكذا أكتب، وهكذا «أحرث» كما تعبر.

❖ علق كثير من النقاد على قصيدتك الأخيرة (قبر من أجل نيويورك) باعتبارها (مرحلة إيجابية جداً) في شعرك وقالوا إنك استفدت فيها من زيارتك الأخيرة لنيويورك ما رأيك؟

❖ ❖ أكيد أنني استفدت كثيراً من رحلتي إلى نيويورك. فما كنت أراه ظناً، رأيته عياناً. وحين «رأيت» القوة التي تحاول أن تقضي على قوة شعبي، اتضحت لي معان وأبعاد كثيرة في شطرنج السياسة العربية. وتيقنت بشكل أثبت من عقم «الثورية» العربية التي تحارب الصعود إلى القمر بفتح السجون وإطفاء كل شعاع يسطع في الظلام العربي الغامر. إن «قبر من أجل نيويورك» هي كذلك قبر من أجل الحياة العربية الجامدة المهترئة. من أجل كل ما يعيق انطلاق الإنسان العربي والثورة العربية الحقيقية، بدءاً بالبيت وانتهاء بالدولة.

❖ كيف تفهم العلاقة بين الشعر العربي والثورة العربية في مختلف المجالات؟

❖ ❖ لا أعتبر أولاً أن هناك «ثورة عربية» على أي مستوى. أعتبر أن هناك تململات غامضة في اتجاه التغير ولا أقول الثورة. وبما أن السؤال يفترض وجود «ثورة» أعتقد أنها غير موجودة، لا يكون ثمة، بالنسبة إلي، ما يدعو إلى الجواب.

غير أنني سأحاول أن ألقي، لمناسبة السؤال، ضوءاً على العلاقة بين الشعر و الثورة كما أفهم هذه العلاقة. هناك مستويات للشعر الثوري أوجزها فيما يلي:

1 ـ الشعر الذي يكتب في مجتمع يمارس الثورة، يكتبه شعراء يشاركون فيها وهو ما أسميه شعر المشاركة في الثورة. وهذا غير قائم في المجتمع العربي.

2 ـ الشعر الذي يستلهم الأمثلة الثورية في الخارج ويتأثر بها وبآفاق الوعي التي تولدها دون أن يكون مرتبطاً بها ارتباطاً عضوياً، وهو ما أسميه شعر التعاطف الثوري. وهو موجود في المجتمع العربي غير أنني في التحليل الأخير لا أؤمن بقيمته الفنية.

3 ـ الشعر العربي الذي يصدر عن وعي بالحياة العربية واقعاً ومصيراً وعن وعي الثورة، فيراها ويمهد لها بأن يتحول هو نفسه إلى ثورة في إطار اللغة والفكر والتعبير. فلكي يكون الشعر ثورياً في المجتمع لا بد من أن يكون هو نفسه ثورياً في التعبير الشعري، أي لا بد من أن يثور على أدواته التقليدية. وهذا ما أسميه شعر الرؤيا الثورية.

هذا النوع الأخير هو ما أحاول أن أكتبه وتحاول أن تكتبه كوكبة قليلة من الشعراء العرب وبخاصة الشبان. هذا الشعر ينمو ويتحرك في ثلاثة اتجاهات:

1 ـ التقدم في أبعاد ما أنجزه الإنسان العربي.

2 ـ التغلغل في آفاق ما يطمح إليه الإنسان العربي.

3 ـ الانغراس في ما يعانيه الإنسان العربي.

هكذا تتوحد أبعاد الزمن: الماضي والحاضر والمستقبل في حركة الإبداع. بهذه الإبداعية يحاول الشعر العربي خلق ملحمة عربية جديدة، جذرياً. فيكون الشاعر بطل هذه الملحمة بقدر ما يكون الإنسان العربي ككل، بطلها. أي أن البطل هنا ليس البطل التقليدي الواحد الوحيد، وإنما البطل هو كل فرد عربي. ويكتب الشاعر عبرها تاريخه الخاص الجديد كما يكتب تاريخ الإنسان العربي الخاص، الجديد.

هذا الشعر يهدم المكان الشعري القديم إن صح التعبير. أي يهدم كل شعر في مستوى السطح، شعر الوصف والتمجيد والسرد والغزل. شعر «الهجاء» وشعر «المدح».. الخ. وهو يهدم كذلك العقلانية القديمة. أي يهدم شعر الحكمة والأمثال والتقرير والخطابة والارتجال والعفوية المجانية.. الخ. ويهدم إلى ذلك الشعر الأحادي البعد، أعني الذي يصدر عن خلفية اجتماعية وحسب أو خلفية سيكولوجية ـ انفعالية وحسب أو خلفية تذكرية وحسب. يهدم هذا كله من أجل إقامة شعر في مستوى الحياة العربية ككيان شامل، مستوى الإنسان العربي ككل لا يتجزأ، عقلاً وقلباً، واقعاً وغيباً.

القصيدة الثورية تفعل فعل العصيان أو الاضطراب. إنها إضراب عنفي لزحزحة الموروث التقليدي الذي يحاصر عقول الناس ويلجمها. فالشعر الثوري لا يمكن أن يكون فعلاً مباشراً في الواقع، وإنما هو فعل غير مباشر. أوضح ذلك:

1 ـ حين يكتب الشاعر قصيدة يكتبها بلغة موجودة قبله سابقة عليه. هذا يعني أن قصيدته تدخل في نظام قراءة وإيصال سابق عليها. وحين يقرؤها القارئ يقرأ أولاً هذا النظام، أي أنه لا يقرأ معنى القصيدة أو دلالتها وإنما يقرأ الكلمات والجمل والتراكيب، يقرأ العلاقات فيما بين الكلمات وصيغها التعبيرية. غير أن المهم في القصيدة هو ما يتجاوز ذلك النظام، هو ما يخلخله ويقيم نظاماً آخر. والقارئ الذي يدرك هذا التجاوز هو الذي تجاوز نفسه و«موروثه» ومثل هذا القارئ نادر في المجتمع العربي.

2 ـ ثمة انفصال بدئي بين اللغة كرمز والواقع كمادة. وليس هناك أية علاقة تشابه بينهما. فالكلمة أو الجملة لا تشبه شجرة ولا نهراً ولا إنساناً وهي لا تشبه الثمرة ولا الحركة ولا الحزن أو الفرح أو الغضب. فليس هناك تشابه بين اللغة كدال والواقع كمدلول. فالشعر من هذه الناحية هو أصلياً غير واقعي؛ ذلك أنه لا يستطيع أن يعكس الواقع إلا عبر اللغة المنفصلة أصلياً عن الواقع، ذلك أن علاقتها به اصطلاحية لا طبيعية. فالشاعر «بعيد» عن الواقع لأنه يستخدم لغة هي بذاتها «بعيدة» عن الواقع. إن واقعه المباشر هو اللغة لا الواقع المادي. (على النقيض مثلاً من الرسام، فثمة تشابه «مادي» لا رمزي بين اللوحة والواقع؛ ذلك أن مادة اللوحة «مادية» لا رمزية).

3 ـ المجتمع العربي مجتمع مغترب على جميع المستويات. والشعر في مجتمع مغترب لا يمكن إلا أن يكون مغترباً، وإلا كان كاذباً مزيفاً.

الشعر من هذه الناحية لا يحرر المجتمع، وإن حرر صاحبه. حتى حين يكون أداة للتحرر كأية خطبة أو مقالة سياسية تفسيرية يظل عاجزاً عن

القيام بأي دور فعال مباشر. لكنه يستطيع أن يقوم بدور فعال غير مباشر إذا تحول إلى عصيان في قلعة التراث، أي إلى قوة لطرح الأسئلة على المجتمع المغترب. فهو إذ يطرح الأسئلة يصبح العلامة الأولى في النطاق النظري على الظلام الهائل الذي يعيش فيه هذا المجتمع. وفي هذه الحالة يكون الشعر غائصاً في مشكلاته وأبعاده. لكنه في الوقت نفسه يتجاوز الأجوبة الجاهزة، التراثية أو الإيديولوجية. خارج طرح الأسئلة، خارج الرفض الذي يبحث عن قبول آخر. لا يوجد الآن شعر عربي ذو قيمة، فكل شعر غير شعر الرفض، السؤال، ليس إلا نوعاً من الفطريات. السؤال الذي أعنيه هنا ليس من طبيعة فلسفية وإنما هو نوع من إعادة النظر جذرياً في الموروث السائد مما يؤدي إلى التخلص من «المعاني» و«الأشكال» التي لم يعد فيها أي عرق لشجرة المستقبل. وليس من مهمة الشعر في كل حال أن يقدم الأجوبة. ولعل خاصيته وفرادته في قوته المستمرة على طرح الأسئلة. إن مهمة الشعر العربي الجديد هي أن يطرح الأسئلة على عالمه العربي الذي يحتاج هو نفسه إلى أجوبة. وكم تبدو هذه المهمة حاسمة إذا أدركنا أن هذا العالم يرفض أن يطرح الأسئلة بل إنه يقيم أنظمة متنوعة لمنع الأسئلة. ومن هنا نفوره من هذا الشعر الذي يفضحه.

غير أن الشاعر لا يقدر أن يكتب شعراً ـ سؤالاً يفضح ويخلخل إلا إذا كتب كما لو أنه الكاتب الأول الذي يهرب من عالم الأجوبة ـ أي الذي رفض النظام السابق للتعبير والإيصال ورفض الوضوح العقلي الذي يغلق أبواب الممكن، ودخل في التخييل الذي يغلق أبواب المستحيل: فكتابة الشعر هي دائماً بداية ـ بداية من السديم والهباء. الشكل السابق لا يصلح للوجود اللاحق. وما لم يوجد بعد ليس له شكل. فالمستقبل هو إذن أن تبتكر الأشكال. من هذا الابتكار تنبع الأسئلة. بتعبير آخر: الفجوة التي يحدثها الشاعر بين ما يكتبه الآن وما كتب قبله هي البؤرة التي تنبع منها الأسئلة. إنها بمثابة الهواء القليل لكن النقي الذي يهب على عالم يختنق. ذلك أنها تخلخل الموجود (من حيث أنها تشير إلى ما هو أجمل وأغنى ولم

يوجد بعد، لكن الممكن) وتطرح سؤالاً (من حيث أنها ترفض الجواب السابق ـ القائم ـ الجاهز). وهي في الحالتين تحرك الشوق للبحث. وهكذا لا يغير الشعر العالم تغييراً مادياً وليس هذا من طبيعته ولا من مهمته وإنما يمنح للعالم قليلاً من النور، قليلاً من الهواء النقي يساعده على التنفس ـ التغير، فيما يسير على دروب الظلام والاختناق. بهذا المعنى يجب أن يكون الشاعر، والكاتب بعامة، نقيضاً للحاكم والموظف: الحاكم ـ الموظف يدافع عما «بناه»، عن المؤسسة. أما الشاعر ـ الكاتب فيجب أن يذكر دائماً أن ما بني ليس كافياً، وأن البناء الحقيقي آت. لذلك يجب أن يشير إلى ضرورة التجاوز. عالم الأول عالم «قبول»، بينما عالم الثاني عالم تجاوز. مدار الأول: ما بني. مدار الثاني: المتغير. يجب تغيير الحياة ومؤسساتها: هذا قانون الثاني. يجب المحافظة: هذا قانون الأول. والحقيقة ألا تناقض هناك، بل تكامل. ودور الحاكم الحكيم هو أن يبقى الشاعر ـ الكاتب يمارس مهمته هذه، وهذا هو بخاصة دور الحاكم الثوري. لكنه بدل أن يفعل ذلك يحوله، في الوضع الراهن، إلى «موظف» يمجده: يقتل الكتابة ـ الثقافة ـ الإنسان، ويحيي الوظيفة ـ المؤسسة ـ الجثة.

❖ أخيراً. ما هو الدور والملامح التي تتصورها لـ (مواقف) في الأعوام القادمة؟

❖ تتحرك (مواقف) في اتجاهين: اتجاه يناقض نظرة معينة إلى الثقافة بعامة نعتبرها نظرة خاطئة واتجاه يناقض جواً معيناً يحتقر الثقافة. وهي لذلك تريد أن تنقض ما استنفدته الحياة، وما يزال مع ذلك سائداً. هذا من جهة. وتريد من جهة ثانية أن ترسخ الفاعلية الإبداعية كفاعلية حرة مستقلة عليا.

لكننا نعاني في (مواقف) على صعيد آخر، شيئاً من «التناقض»: فالمجلة كل مجلة هي من حيث أنها مؤسسة عمل اجتماعي لا فكري. ونحن نناضل لكي نقتل المؤسسة في المجلة من أجل أن نحيي الفكر ـ من

أجل حركة الإبداع. وهذا يطرح علينا صعوبات مالية وإدارية كثيرة. فنحن نتعامل بلا مال ولا إدارة مع عالم مالي ـ إداري. ومن هنا تبدو المجلة في عالم مباشر كأنها ضوء غير مباشر. من هنا كذلك هشاشتها: نشعر دائماً أنها ستتوقف بين لحظة ولحظة.

أضيف إلى هذا المظهر «التناقضي» أن مهمة المجلة في الوعي التقليدي هي أن تقدم أجوبة عن الأسئلة التي يطرحها العالم الذي نعيش فيه: أي أن يكون لها رأي محدد ونظرة محددة، أن يكون لها «دين» معين. هكذا يبرر هذا الوعي التقليدي المجلة «الملتزمة» ولا يبرر المجلة غير الملتزمة.. بل إن (مواقف) ترهق هذا الوعي.. لأنها تقدم له مزيداً من الأسئلة.

إن (مواقف) مجال للبحث، البحث الذي يظل بحثاً:

1 ـ لتجاوز الموروث السائد.

2 ـ لرؤية المجتمع العربي وتطوره عبر وعي نقدي.

هكذا لا تريد (مواقف) أن تمارس السحر: أن تنحصر ضمن «دين»، أن توالي مسبقاً، أن تؤمن قبل أن تفكر وتبحث، أن تسلم قبل أن تشك وتتساءل، أن تدخل في خيطية الفكر العربي. (الحركة الثقافية العربية تتجاوز وتتصارع وينفي بعضها بعضاً. كل يتحدث وظهره إلى الآخر. هذه حركة «قبائلية» من نوع آخر. القبائلية القديمة أنقى وأصفى. الجديدة تقول الضوء وتفعل الظلام. (مواقف) عارية وصريحة كوجه الحجر وهي، في عريها وصراحتها، تعمل على تحطيم السحر، تحطيم البنية الفوقية للمجتمع العربي، الشرط الأساسي لكي يكون تحطيم البنية التحتية صحيحاً وفعالاً. دون ذلك ستظل الخيمة قمراً ولو تحولت إلى مصنع أو معمل أوطائرة.

ثم إن لـ (مواقف) وجهاً «عملياً»: إن مئات القصائد والقصص والدراسات لا تنشر في البلدان العربية: إما لأنها «جريئة» تراثياً أو

سياسياً، وإما لأن كتابها لا يوالون الأنظمة القائمة. هكذا تفرض على العربي بعد الأمية الطبيعية أمية من نوع آخر، مصنوعة: منع الكتابة والقراءة. و (مواقف) هي الحرية مقابل ذلك السجن. إن (مواقف) فخورة بأنها تقدم للعربي البرهان العملي على أنه لم يعد قادراً على القول: أكتب شيئاً عظيماً ولا أجد من ينشره أو لا أجد من يجرؤ على نشره. ومن هنا كانت (مواقف) مخيفة بالنسبة إلى أجهزة القمع ومنع القراءة والكتابة التي تزداد رسوخاً في البلدان العربية. وهي لذلك تحاربها وتهرب منها كما تهرف الخفافيش من النور.

أحمد أبو مطر

السياسة ـ 1971/11/4

الشعر و الثورة والتراث

إن أدونـيس ولا شـك علامــة فارقــة علــى طريـق أدبنــا الحـديث لـم يـسبق لـه مثيـل فـي تاريخنـا مـن قبـل، اللهـم إلا إذا ذكرنـا أبـا تمـام ومدرسته في الشعر، تلك المدرسة التـي جاءت كنتيجـة للحـضارة التـي شيدها العباسـيون فـي بغداد. وعندما فكرت أن أقدم أدونيس للقارئ العربـي، كنـت متهيبــة، خائفـة أن لا أسـتطيع كشف الساحة الفنية والفكرية لدى هذا الشاعر. ففــي شخـصيته ارتجــاج التجربــة الإنــسانية الحديثـة بكـل مـا فيهـا مـن التعقيـد والتنــاقض والـشكل والـصدق. كمــا أن لشخـصيته أيـضاً جذوراً بعيدة فـي أرض الصوفية حيث الوحدة مع الكون واستقطابه و الاستمرار فيـه، حيث الحساسية اللامتناهيـة التـي تمتد لتخترق قشرة العــالم وتلمــس قلبــه. عنــد أدونـيس يبطــل التعـارض بـين العـالم والآلهـة ويعبـر الكـون واحـداً.. يعبـر حلمـاً.. لـيلاً.. نهـراً مـن العنـاق والتواصل يمتلئ فيه الفراغ وتبطل الجسور.

إن أدونـيس دق أبـواب الأدب العـالمي بقـوة وجرأة، والدليل على ذلك أنـه من بين الـشعراء العـرب القلائـل الـذين ترجمـت أشـعارهم إلــى الإنكليزيـة والفرنسية والإسبانية، وقـد نــال فـي العام الماضـي جـائزة «النـدوة العالميـة للـشعر» عن مجموعة قصائد كانت قد ترجمت لـه إلـى الإنكليزيـة تحـت عنـوان «دم أدونـيس». ومـن أشــهر الــشعراء العــالميين الــذين فــازوا بهــذه الجائزة من قبل الشاعر الروسي «إيفتشينكو».

ولكن كل ما أخاف منه أن يمسخ هذا الجيل من
الشعراء بشخصية أدونيس.

❖ قال برتولد برشت مرة: «تحمل القصائد العظيمة قيمة الوثيقة»، فهل يصح هذا القول بالنسبة لشعرك، وكيف؟

❖ ❖ لا أظن أن بريشت يعني هنا بالوثيقة دلالتها العامة الحقوقية بخاصة. فمثل هذه الدلالة مستحيلة في الشعر. إنه على الأرجح، يعني بها قوة الإضاءة الذاتية والموضوعية. بهذا المعنى يمكن أن أقول أن بعض ما ألمح إليه في شعري هو هذه الإضاءة: تعرية الإنسان العربي الراهن في الواقع العربي الراهن، من أجل أن يعرف ذاته ومن أجل أن ينخرط من ثم في حركة استقبال العالم واستباقه.

❖ هناك حركة بدات في الأربعينات لتجديد الشعر شكلياً، فهل استطاعت هذه الحركة أن تحقق مضموناً شعرياً جديداً؟

❖ ❖ يثير هذا السؤال أموراً كثيرة:

1 - ليس في الشعر - الحقيقي - تجديد شكلي وحسب: أعني أنه لا انفصال فيه بين شكل التعبير والرؤيا التي يحملها هذا الشكل.

2 - ليس «المضمون» شيئاً موجوداً، بشكل مسبق جاهز، يأخذه الشاعر و«يضعه» في شعره.

3 - القصيدة هي وحدة بدئية؛ هي هذا المركب البنائي الذي ينصهر فيه «الشكل» و«المضمون» في دفعة الإبداع. ومن هذه الناحية، يصح القول أن «شكل» القصيدة هو «مضمونها»، وأن «مضمونها» هو كذلك «شكلها».

4 - أدى عدم الوضوح والدقة في هذا التمييز إلى خلط كثير من الدراسات النقدية التي تناولت حركة الشعر العربي الحديث. من مظاهر هذا الخلط اعتبار «التجديد الشكلي» امتيازاً أخذ بعضهم يتنافس في السبق إليه، وفي التماس البراهين على أولية هذا السبق. ومن مظاهره نشوء أحكام و«مفهومات» حول معنى التجديد قاصرة وخاطئة.

5 ـ من هنا كان هذا «التجديد الشكلي» نوعاً آخر من صناعة التفعيلة لا يخرج، في جوهره، عن الصناعة التقليدية. ذلك أنه صدر عن العقلية التقليدية التي تفصل بين ما سمته «المبنى» (الشكل) وما سمته «المعنى» (المضمون) وهذه صناعة لذاتها، وكل صناعة لذاتها هي، في الشعر، شكل من أشكال الانحطاط.

6 ـ التجديد كلٌ لا يتجزأ. وكل كلام عليه عن هذا الشاعر أو ذاك يفترض الكلام حول ثلاث قضايا: مدى الجدة في رؤياه، مدى تغير مفهوم الشعر في نتاجه عما كان سائداً قبله، مدى تأثيره في الكتابة الشعرية.

7 ـ إذا اتضح لنا هذا كله أدركنا أن ما سمي «بالتجديد الشكلي» لم يكن تجديداً حتى في «الشكل»، وإنما كان استطراداً لما قبله. وأدركنا بالتالي، مدى القصور في معظم الدراسات النقدية التي كتبت حول ذلك، بل مدى عقمها.

❖ تعتبر الواقعية الاشتراكية تعبيراً عن وجهة نظر رئيسية لدى أي إنسان يعيش في أي مجتمع، فهل تعتبر نفسك مثلاً واقعياً اشتراكياً، أم لا؟

❖ ❖ أرى في هذا السؤال تعميماً، بل مغالطة؛ من حيث أنه ينطلق من اعتبار «الواقعية الاشتراكية» مسلمة قائمة في العالم كله. وفي الواقع ما يناقض هذا الاعتبار.

أرى كذلك أن الإجابة عن هذا السؤال تتطلب الخوض في مسائل تاريخية وإيديولوجية وسياسية تتصل على الأخص، بثورة أكتوبر الاشتراكية السوفييتية، وذلك لتحديد مدلول «الواقعية الاشتراكية»، إذ دون ذلك لا أستطيع أن أجيب عن القسم الثاني من السؤال، المتعلق بموقفي منها. ومثل هذا الخوض قد لا يكون مناسباً في مثل هذا الحديث، غير أن هذا السؤال يتيح لي فرصة لإيضاح بعض النقاط:

1 ـ ترتبط «الواقعية الاشتراكية» بظاهرة تاريخية محددة، هي الثورة الاشتراكية السوفييتية وترتبط قضاياها الفنية بقضايا هذه الثورة.

2 . تغير مفهومها، منذ نشوئها حتى اليوم، تبعاً للفترة الزمنية ـ السياسية، وتبعاً للشارح ـ المنظر أو الشاعر. فهو مثلاً في عقد لينين ـ لوناتشارسكي، غيره في عهد ستالين ـ جدانوف، وغيره في العهد الحالي. وهو عند مايكوفسكي أو غوركي غيره عند شولوخوف، وعند تفاردوفسكي غيره عند فوزنيسنسكي.

3 . هذا التغير في المفهوم دليل حيوية، ودليل حركة، لكنه في الوقت نفسه، يشير إلى أن المفهوم الشعري ليس مسألة رياضية ثابتة وإلى أن الإنسان يتجاوز دائماً الصيغة المذهبية، وأن الصيغة المذهبية تابعة للإبداع، وأن الشاعر أوسع منها، وأن قيمة نتاجه في مدى غناه الإبداعي، لا في مدى مطابقته للمعايير المذهبية.

4 . بناء على ما تقدم، لا أجد في المجتمع العربي اتجاهاً شعرياً اسمه «الواقعية الاشتراكية» ولا أجد شاعراً أستطيع أن أسميه واقعياً اشتراكياً. صحيح أن هناك من حاول ويحاول استلهام هذا الاتجاه، لكن نتائج ذلك هي حتى الآن مما أساء إلى الواقعية وإلى الاشتراكية معاً.

5 . «الواقعية الاشتراكية» بالنسبة إلى الشاعر العربي هي التي تنشأ بدءاً من الواقع العربي، بدءاً من معاناته، وفهمه، وبدءاً من ممارسة الاشتراكية والتحويل الثوري الجذري الشامل، الذي تتطلبه في مختلف العلاقات الإنسانية، وعلى جميع المستويات.

❖ تتهم بأنك في أعمالك الأخيرة قد انحرفت عن الشعر إلى ما هو شيء آخر ليس بالفلسفة ولا المنطق، فما هو رأيكم بذلك؟

❖ ❖ أتهم؟ هل البحث عن «شيء آخر» جريمة؟ «الشيء الآخر» أعني الشيء الذي لا سابق له، الشيء الذي يخرق الألفة والعادة، كان وسيبقى دائماً، جوهر كل شعر عظيم. إن ما أطمح إليه، وهذا يردنا إلى السؤال الثاني، ليس أن أتجاوز طرائق التعبير الشعري المعروفة إلى طرائق غير معروفة، وحسب، وإنما أطمح كذلك إلى أن أغير مفهوم الشعر ذاته، كما

توارثناه. ولهذا فأنا مسكون بالبحث عن «الشيء الآخر» بل إنني لا أجد ما أسكن فيه إلا «الشيء الآخر».

❖ هل يمكن لفنان ما يكون إنتاجه منطلقاً من الشعور بالاستلاب ونتيجة له، أن يتخلص في الوقت نفسه من هذا الشعور ويجتاز؟

❖ ❖ «كل موجود في ذاته فذاته له، وكل موجود في آلة فذاته لغيره»، هذا أقدم تعريف للاستلاب أو الاغتراب. ولعله أن يكون أعمق التعريفات.

المجتمع العربي في وضعه الراهن، مستلب مغترب على جميع المستويات، والشاعر العربي هو الآخر يعيش بالضرورة في حالة استلاب: إنه موجود في آلة اقتصادية ـ اجتماعية ـ ثقافية، تغرّبه عن ذاته ويكمن جهده الإبداعي في ممارسة استرداد ذاته في العودة إلى «الوجود فيها». ومن هنا كان كل شعر عظيم ثورياً، بالطبيعة والضرورة. بل إن الشعر العظيم هو الشعر ـ الثورة.

وهكذا ينطلق الشاعر العربي طبيعياً من حالة الاستلاب. لكن بعض الشعراء العرب ضاعوا ويضيعون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة، ولذلك يسقطون في التفاؤلية الوهمية للالتقاء بالذات، ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير. وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة، هي حالة المتوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب. ومثل هذه الحالة تنقلب إلى كذب شامل: على الذات، وعلى الواقع وعلى الثورة جميعاً.. ولا أبالغ إذا قلت أن هذه الحالة هي في أساس التفتت والضياع السائدين.

أكاد أن أنسى ضرورة الإشارة إلى أن تعريف الاستلاب، الذي أثبته في بداية الجواب هو «للمعلم الثاني»: الفارابي.

❖ ماذا تذكر من تجاربك الشعرية الأولى؟ موضوعاتها؟ أشكالها؟

❖ ❖ لا أذكر شيئاً. كان هناك «تناقض» بين ذاكرتي وذكرياتي، ذكرياتي تموت، وذاكرتي تحيا.

❖ يقول لوناتشارسكي: «إن لينين لم يجعل أبداً من عطفه ونفوره الجماليين فكرة للتوجيه والقيادة، وفي هذا تأكيد لرأي ماركس الذي كان يناهض الحد من حرية الإبداع لأسباب سياسية فما هو رأيك بعلاقة الشاعر الثوري بالنظام القائم؟

❖ ❖ إذا كان المقصود من عبارة «النظام القائم» نظاماً غير ثوري، فليس للشاعر الثوري أية علاقة به غير الرفض الكامل. أما إذا كان المقصود نظاماً ثورياً، فإن علاقة الشاعر الثوري به هي كالعلاقة بين ما تم أو أمكن إنجازه، وما يجب إنجازه. أو هي كالعلاقة بين «الواقع» و«الممكن». النظام يعنى بما حقق لذلك، يعني بالخطة، والمرحلة، ويعنى بامتداح ما حقق والدفاع عنه. أما الشاعر فيعنى بما لم يتحقق، لذلك يتجاوز الراهن إلى المستقبل، ويرى أن ما أنجزه ليس شيئاً إذا قاسه بما يتطلع إلى إنجازه. ومن هنا شعوره الدائم بأنه على الرغم من كل ما كتب، لم يكتب شيئاً.

من هنا كان أحد المعايير الأساسية لثورية أي نظام ثوري يكمن في تفهمه لمعنى الاستباق في الإبداع الشعري الثوري. لأن في هذا التفهم دليلاً على الاستباق في إبداع الحياة جملة، ودليلاً على أن هذا النظام هو الآخر خلاق مستبق.

دون ذلك، يكبت الشاعر أو يتحول إلى آلة. وليس في ذلك ما يفيد النظام ولا الثورة ولا الشعر. وفي التجارب الثورية في النصف الأول من هذا القرن وفي يومنا، ما يوضح ذلك، وما يؤكده.

❖ في الدراسة التي القيتها في الندوة التي عقدت في موسكو بين وفد اتحاد الكتاب اللبنانيين ووفد اتحاد الكتاب السوفيات، قلت عن العلاقة بين الشاعر والشعب: «ولا أعرف كيف يمكن أن يتوجه شاعر ثوري إلى جمهور كجمهورنا العربي يجهل القراءة والكتابة، بالإضافة إلى أنه جمهور محشو بتقاليد ثقافية ودينية مغلقة تناقض الثورة كما أن الجمهور الذي من الممكن أن يتوجه إليه الشاعر العربي الذي يتكون من فئات البورجوازية الصغيرة التقدمية، فهل تعتبر نفسك شاعراً ثورياً حسب هذا المفهوم، علماً بأنه حتى البورجوازية الصغيرة من الطلاب والمعلمين والمثقفين لا يفهمون شعرك؟

❖ ❖ هل أستنتج من هذا السؤال أنه ما من عربي اليوم يفهم شعري؟ إن كان هذا ما تذهبين إليه، فإن الأمر الواقع يناقضه.

لكن شعري صعب دون شك على القارئ العربي الحالي. وتكمن صعوبته على وجه التحديد في أنه شعر يستلب القارئ العربي الحالي من استلابه. والفرق، من هذه الناحية، بين شعري وشعر أبناء جيلي، هو أن شعر هؤلاء يبقي القراء داخل نفوسهم، أعني أنه يجاري استلابهم، أما شعري فيقتلع القراء ويقذف بهم خارج نفوسهم، أعني أنه يعاكس استلابهم. بتعبير آخر: إن هؤلاء يعبرون عن أفكار ومشاعر يفرزها الاستلاب بلغة مشحونة بهذه الإفرازات الاستلابية، بينما أحاول أن أفرغ اللغة من شحنتها هذه وأضع القارئ أمام هاوية لا يرى فيها عادة أو تقليداً، أو أي إفراز استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصلية. ولكثرة ما هو القارئ العربي مستلب، تعود أن لا يرى في نفسه ذاته، بل غيره. والشعر الثوري هو خرق هذه العادة وتحطيمها، لا غناؤها أو وصفها أو الصدور عنها.

طبيعي، إذن، أن يتغير في الشعر الثوري معنى الجمهور، وأن يتغير كذلك معنى فهم الشعر. فإذا كانت الثورة تعني تغيراً شاملاً في العلاقات الإنسانية، فإن فهم النتاج الشعري الثوري يفترض تغيراً شاملاً في مفاهيم من يريدون أن يفهموه، وفي مقاييسهم وأذواقهم. ولئن كان من الصحيح أن الجمهور الثوري يخلق الشاعر الثوري، فإن من الصحيح كذلك أن الشعر الثوري يتطلب قارئاً ثار على استلاباته، أي على مفهوماته الموروثة، وأنه، هو كذلك، «يخلق» بهذا المعنى، قارئه الثوري.

ولهذا فإن مسألة الجمهور في مجتمع كالمجتمع العربي يمر في مرحلة التململ للخروج من سجون استلاباته، ليست مسألة كمية، بل نوعية. كما أن مسألة فهم الشعر في مثل هذا المجتمع ليست مسألة غناء أو تطريب، هجو أو مدح، ترفيه أو تسلية، وإنما هي مسألة اكتشاف المعنى العميق لوضعه الإنساني الحضاري ولتطلعاته الكبرى.

❖ مما لا شك فيه أن عمالقة كباراً من الشعراء العرب قد مروا منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن مثل بدوي الجبل وعمر أبو ريشة والأخطل

وغيرهم، فإلى أي مدى استطاع هؤلاء أن يعطوا مفهوماً جديداً للشعر العربي؟

❖ ❖ هؤلاء شعراء الشعر الذي انتهى. وهم شعراء النهاية، الكبار. أعني ليس في شعرهم ما يمكن أن يكون بداية، لا من حيث المفهوم، ولا من حيث التعبير.

❖ حدثني بشيء من التفصيل عن تجربتك الشعرية مع الشكل الجديد للشعر وموقفك وتوقعاتك بالنسبة لتطور هذه الأشكال.

❖ ❖ تجربتي مع الشكل هي نفسها تجربتي مع الشعر، مع الإبداع، مع الحياة. فحين يتوقف تطور الشكل، يتوقف الشعر والإبداع، وتتوقف الحياة. الشكل، هو الشعر، هو هذه الحركة التي لا تتوقف ولا تنتهي. إنه يولد باستمرار. وما ولد منه، ليس إلا نقطة في طريق لا نهاية لها. فالشكل ليس قالباً يتركه السلف للخلف، إنه لا يعطي، ولا يورث. إنه ابتكار محض.

❖ في شعرك تستخدم الأسطورة والإشارات التاريخية بكثرة، مما يجعله متناً يحتاج إلى شروح، فهل هذا اتجاه عفوي لديك أم أنه استجابة لضرورات فنية وفكرية؟

❖ ❖ كيف أجيبك؟ هذا الاستخدام هو في آن عفوي واستجابة لضرورات فنية ـ فكرية: لم تعد القصيدة خيطاً يتكئ على جدران العالم. وإنما أصبحت شبكة تصطاد العالم. وفي هذا ترتاد كل شيء وتحتضن كل شيء.

❖ قلت في مقدمة مختارات من شعر بدر شاكر السياب: «هناك نرجسية فالعودة إلى النهر نرجسية وُثنية عودة إلى عذابات عديدة»، وتقول في مكان آخر: «إن الحنين للرجوع إلى رحم الأم إنما هو حنين تآلف أخيراً بينه وبين الآخر، بين الروح والعالم، بين السماء والأرض، بين الجلي والمجهول، بين الزمان والأبدية، وهو عودة إلى الحضور الكوني، وتأليف بين الطبيعة والتاريخ يتغلغل في حساسية معينة في تجربة شخصية، فهل تعتبر أن الاتصال بالمنابع ليس رجوعاً إلى الوراء؟

❖❖ على العكس، كثيراً ما تكون الحداثة في العودة إلى الينابيع. وكثيراً ما يكون الانجراف بموج التاريخ مناقضاً للحداثة. لم تبدأ الحداثة في الغرب، مثلاً، إلا باكتشاف المبدعين فيه ينابيع الإبداع في الماضي. الفنون السومرية ـ البابلية ـ المصرية ـ اليونانية، التصوير الإسلامي، الخط العربي، الفن الإفريقي، الفن المكسيكي القديم، الأنكا... الخ. لكن لهذه العودة شروطاً هي أن تتم بروح الحاضر ـ المستقبل. فننظر إلى الماضي لا في ضوئه هو، بل في ضوء هذا الحاضر ـ المستقبل. ثم إن هذه العودة غالباً ما تكون إلى الينابيع المجهولة أو التي أسيء فهمها، أو حوربت وأهملت، لسبب أو آخر ـ كما هي الحال ـ مثلاً، في تراثنا بالنسبة إلى التصوف. إن لدى شخص شبه مجهول ـ كالنفري ـ مثلاً، شعراً أعتبره أنا شخصياً، جزءاً من الشعر العظيم، في جميع الشعوب وفي مختلف العصور.

❖ قال المستشرق جاك بيرك عنك: عندما بدأت تغني الذات في وجه العالم كالسياب، ولقد وجد السياب حسب رأي بيرك خلاصه من خلال اتصاله بالكون والأرض وربيع الأرض اتصالاً كونياً. بينما أنت بعملية ديالكتيكية واعية فجرت التعارض بين الشاعر والكون، بين الذاتية والطبيعة، فهل هذا صحيح؟ وفي أي من أعمالك بدا ذلك واضحاً؟

❖ ❖ أظن أن ذلك صحيح. وهو يبدو حتى في «قصائد أولى» أولى مجموعاتي الشعرية.

❖ في «أغاني مهيار الدمشقي» الخراب يحمل إعادة الخلق، فوفق أي منظور تم ذلك؟

❖ ❖ وفقاً للمنظور التالي: كما أنه لا يمكن بناء عقلية جديدة إلا بتهديم بنية العقلية القديمة، كذلك لا يمكن خلق عالم جديد إلا بتهديم العالم القديم. كل محاولة لوضع ـ الخمر الجديدة ـ في ـ الزق القديم ـ تؤدي إلى خسارة القديم و الجديد معاً.

❖ تتهم بالغموض اللامنطقي في بعض الأحيان مما يبعدك عن القراء، فما هو ردك على ذلك؟

❖ ❖ أذكرك بجوابي عن السؤال الثامن.

❖ اتهمت السياب بأنه بقي في مرحلة متوسطة بين عهدين من الشعر ولم يقم بخطوة التحول الكبرى التي تخلق لغة ثانية، الشعر. فهل تعتبر نفسك أنك استطعت أن تفعل ذلك؟ ومن غيرك من الشعراء يشاركك ذلك؟

❖ ❖ ما أستطيع أن أؤكده، هو أن ما حققته في اللغة الشعرية، والبناء الشعري وصل إلى مستوى لا سابق لمثله. ولا يوجد في النتاج الراهن ما يضاهيه. ويكاد أن يصبح من غير الممكن كتابة الشعر إلا بدءاً منه ومن الآفاق التي يفتحها. أقول ذلك، دون تواضع كاذب. غير أن الحكم له أو الحكم عليه فمسألة ليست من شأني.

هذا لا يعني نفياً لأدوار الشعراء الآخرين في تطوير التعبير الشعري. إنني على العكس، أعترف بهذه الأدوار وأقدرها. وكل متتبع لحركة الشعر العربي، تتبعاً حقيقياً يعرف أصحابها ويعرف مكانة كل منهم ودوره. على أنني أريد أن أؤكد، بعكس ما يشيع حالياً، أن ثمة مفاجآت مذهلة تتهيأ في نتاج الشعراء الشباب الذين ليس لهم اسم حتى الآن.

❖ هناك مفهوم الجمال والقيم الجمالية بدرجات متفاوتة في الجذرية، وهناك التجديد والحدود التي ينبغي أن يقف عندها التجديد، ودور الشاعر ومسألة الغموض والعلاقة بين الشاعر والقارئ؟

❖ ❖ هذا السؤال يثير، بشكل أو آخر، عدداً من القضايا التي أجبت عنها، مباشرة أو مداورة، لذلك لا أجد ضرورة للإجابة عنه. غير أنني أريد أن أقف قليلاً عند مسألة الغموض والوضوح، فهذه مسألة نسبية: ما كان غامضاً في فترة زمنية سابقة أصبح واضحاً في فترة لاحقة، وما هو غامض، بالنسبة إلى قارئ، واضح بالنسبة إلى آخر.

وحين قال أبو تمام مقولته المشهور، في شكل سؤال: «ولم لا تفهم ما يقال؟» رداً على من سأله: «لماذا لا تقول ما يفهم؟» كان يشير إلى مسألة أساسية هي أن الوضوح والغموض ليس في «الشيء» بل في «الذهن» ليسا في القصيدة، بل في القارئ.

وهكذا يكون الواضح هو ما لا يحمله القارئ أية دلالة تضيف أو تفتح أفقاً جديداً. بينما الغامض هو ما يستثير القارئ ويجعله يتجاوز تلقي الأجوبة إلى طرح الأسئلة. وما هي القوة الوحيدة التي يمتاز بها الإنسان؟ إنها طرح الأسئلة.

أجرت الحوار: حميدة نعنع

جريدة «الثورة» دمشق 6/ 11/ 1971

البنية الفوقية والبنية التحتية

❖ هل ثمة ما يبرر استعادة التراث؟ كيف نستعيده وبأي منهج؟

❖ ❖ لنتفق أولاً على مدلول استعادة. فأنا أعني بهذه اللفظة، حين أستعملها، أخذ الموروث كما هو، وتكراره. وطبيعي أن الاستعادة مهما كانت أمينة لا يمكن أن تكون نسخة تطابق الأصل. فلا بد من أن يكون فيها شيء من الاختلاف. وهكذا تكون الاستعادة نوعاً من الترميم، والتزيين. لكنها تظل في الحالين حفظاً وتكراراً.

الاستعادة، بهذا المعنى، رجوع إلى الماضي. ويتضمن هذا الرجوع الإيمان بأن ما نعود إليه أفضل مما نحن فيه الآن. وما سنكون فيه غداً. يتضمن، بالتالي، الإيمان بأن ما أنجزه السابقون خير مما ينجزه أو يمكن أن ينجزه اللاحقون. ويتضمن أخيراً الإيمان بأن نموذج الكمال، إن كان ثمة كمال، موجود في الماضي.

هذا الموقف الاستعادي للتراث، ما زال سائداً، وأنا أرفضه. إن جوهر الإنسان هو الاتجاه نحو المستقبل. دوره هو أن يغير ويبتكر، لا أن يحفظ ويكرر.

قد يتخذ هذا الموقف شكلاً انتقائياً، فيوهم بأنه يأخذ من الموروث ما يراه صالحاً ويطرح ما عداه. غير أن كل انتقاء إنما هو توفيق وتلفيق، أي جمع بين أفكار وأعمال لا تصدر عن نظرة واحدة، بل تصدر عن نظرات متباينة وقد تكون متناقضة. والجامع أو الموفق، بهذا المعنى ينقل ويلائم، وليس له أي دور إبداعي. وهو، إذن، كالمستعيد، يرى نموذج الكمال فيما تحقق، أي فيما مضى لا فيما يأتي.

وأنا أرفض كذلك هذا الموقف الانتقائي.

❖ هل توافق على اعتبار ما هو عقلاني في التراث، نتاجاً للبورجوازية المبكرة التجارية، وما هو غيبي سلفي نتاجاً للإقطاعية التي سادت بأشكال مختلفة؟

❖ ❖ أود أن أشير إلى ظاهرة غريبة في التاريخ العربي، هي أن البنية الفوقية (الثقافة)، والبنية التحتية (الاقتصاد) تسيران في خطين،

متوازيين، حتى أن كلاً من هذين الخطين يتحرك ويتطور في شبه استقلال عن الآخر. طبعاً لا يخلو التاريخ العربي من أحداث وأفكار تدل على التأثير الفعّال للبنية التحتية، غير أن الغلبة ظلت للبنية الفوقية. بكلمة أخرى، بقي التأثير الحاسم للموقف الإيديولوجي الإقطاعي. ومن هنا استمر الفكر العربي مثالياً غيبياً، حتى حين كان يتمرد على المثالية الغيبية التقليدية، كما حدث في القرنين الثالث والرابع الهجريين، بخاصة.

الأسباب كثيرة. أكتفي بأن أذكر ما يبدو لي أنه أكثرها أهمية. وهو أن العرب وجدوا أنفسهم، منذ ظهور الإسلام، وجهاً لوجه مع عدو يحاربهم على مستويين: إيديولوجي وقومي. ومن هنا امتزج، في وعي العربي، كونه إنساناً يحمل ثقافة معينة (اللغة والدين) بكونه عربياً. واستقر في وعيه أن الكيان العربي قائم على أساس ثلاثي في مظهره، لكنه واحد في جوهره: الجنس، واللغة، والدين. وهكذا بدا له، في صراعه مع العدو، أن أي مساس بأي من هذه الأطراف الثلاثة، إنما هو مساس بها جميعاً، أي أنه مساس بكيانه القومي ذاته. حتى أن أية دعوة لأي تغيير، أو لأية نظرة جديدة، أخذ يرى فيها شكلاً من أشكال المساس، تهدد كيانه ذاته.

وبما أن القاعدة المادية (الأرض، الاقتصاد، علاقات الإنتاج... الخ) لم تدخل، بدئياً، في نظرة العربي للحياة والعالم، ولم يعتبرها بعداً جوهرياً من أبعاد الإنسان، فقد أخذ يزداد تمسكاً بمثاليته الغيبية، تبعاً لصعوبة المشكلات التي يواجهها. ومن هنا نفهم كيف كان يسمي الأرض التي يفتحها وما ينتج عنها «فيئاً» أفاءه الله عليه. أو يسميها «بستاناً لقريش». فكأن القاعدة المادية ليست أكثر من وسيلة لتزيين الحياة، أي أنها شيء «زائد». ونفهم، بالتالي، أن الحركات الثورية (والأصح أن نسميها بالحركات التمردية) التي حدثت كثورة المختار والثورات القرمطية وثورة الزنج، تمثيلاً لا حصراً، لم تكن إلا توكيداً للقاعدة المادية وتثبيتاً لها، إزاء المثالية الغيبية. ومن الغريب (والمؤسف) أن مثل هذه الثورات أدى إلى

مزيد من التمسك بهذه المثالية. وعلى الصعيد العملي، صار كل إنسان غير عربي بالنسب، عدواً للعربي بالقوة إن لم يكن بالفعل، وصار كل عربي كذلك عدواً بالقوة، إذا لم يكن موالياً بالفعل، للنظام القائم باعتباره رمزاً لوحدة الكيان العربي.

وهكذا «فسد» الصراع الاجتماعي، الثقافي، واستحال إمكان قيام حركة جدلية بين «الحياة» و«الفكر». بين البنية التحتية والبنية الفوقية. ذلك أن كل ما لا يصدر عن وحدة الجنس ـ اللغة ـ الدين، بمفهومها المثالي الغيبي، اعتبر «دخيلاً»، «مفسداً»، «مهدماً».

وهكذا سارت البنية التحتية والبنية الفوقية في خطين متوازيين، كما قلت وكان «الشيطان» دائماً في الجهة الأولى، و«الملاك» دائماً في الجهة الثانية: كانت «السماء» (العربية) دائماً سيدة «الأرض» (الأعجمية) ومثالها، ومعيارها في كل شيء، وعلى جميع المستويات.

❖ إذن تعتقد أن تأسيس عصر جديد، يفترض الانفصال كلياً عن الماضي، وأن التفكيك والتفتيت هما قاعدة كل إبداع

❖ ❖ إن الموقف من التراث إما أن يكون شاملاً وجذرياً، وإما أنه لا يكون. ومثل هذا الموقف ثوري بالضرورة. والثورة انقلاب كلي: هدم النظام «القديم» ببناه التحتية والفوقية، وإقامة نظام آخر «جديد».

غير أن «قانون التطور اللامتساوي» يتيح لنا القول بأن هناك تفاوتاً في مسار التطور الذي يتبعه كل من البنية التحتية والبنية الفوقية، وأن التطور في هذه البنية الأخيرة يسبقه التطور في الأولى، من حيث أنه يمهد له، ويكون طليعته، دون أن يعني ذلك الانفصال أو انعدام التفاعل الجدلي بينهما. وبما أن الثقافة، والفنية منها بشكل خاص، هي مدار اهتمامي المباشر، فسأقصر كلامي عليها. فما دور المثقف العربي المعاصر، إزاء تراثه؟ وأعني بالمثقف هنا، حصراً، من يتخذ الثورة موقفاً له.

أولاً: يجب أن ينطلق القيام بهذا الدور من موقف ثوري جذري شامل. وهذا يعني أنه لا يمكن أن يكون دور استعادة ولا دور انتقاء.

ثانياً: يجب أن نميز بين ثقافة النظام، في التراث العربي، وثقافة التمرد. الأولى هي التي حضنها النظام وشجعها، فدخلت في المؤسسات، وفي العادات، وسادت. والثانية هي التي رفضها النظام وحاربها، فبقيت خارج المؤسسات والعادات، هامشية منبوذة. الأولى «تحافظ» و«تدافع» والثانية «تغير» و«تهجم».

ثالثاً: يجب أن نميز بين النموذج الذي كان يمثله المثقف المرتبط بالنظام، والنموذج الذي كان يمثله المثقف غير المرتبط. كان الأول يشعر أنه «مهدد» بشيء «دخيل»، هو ما يمكن أن نسميه اليوم بالتطور التاريخي، ولهذا كان يدافع عن القيم القديمة ونظامها الذي يشعر أنه مندرج فيه، وأنه جزء لا يتجزأ منه، ضد قيم جديدة تحاول أن تحل مكانها. وهكذا كان يحارب عصراً يشعر أنه إذا جاء لن يكون له مكان فيه. ومن هنا خوفه من المستقبل، أي من «الجديد»، واطمئنانه إلى الماضي، أي إلى «القديم».

أما نموذج المثقف غير المرتبط بالنظام، أو بالأحرى الثائر عليه، فهو الذي انتقل من المؤخرة إلى المقدمة. أي أنه لا يستبق التاريخ وحسب، وإنما يعجل كذلك في مسيرته. ولقد فشل هذا المثقف، لكن فشله لم يكن نهائياً، بل كان مؤقتاً، وهو يمثل، بالنسبة إلى عصره، وبالنسبة إلى المثقف الثوري اليوم، الشرارة الأولى في لهب المستقبل.

رابعاً: يجب علينا كمثقفين ثوريين أن نعلن، انطلاقاً من ذلك، أن ثقافة النظام، أو، إذا شئت، الثقافة القديمة، قد انتهت: أعني يجب أن تنتهي بأسسها، وقيمها، وأبعادها جميعاً.

❖ **ما الذي يفصلكم عن العدمية إذن؟**

❖ ❖ بما أن هذه الثقافة لا تزال سائدة حتى اليوم، فإن إعلان نهايتها يتطابق مع نوع العدمية. غير أن هذه، في المنظور الثوري، ليست عدمية النهاية، وإنما هي وجودية البدء. أو بتعبير أدق: إن هذه العدمية ليست إلا كنساً لرماد القديم، من أجل أن تشتعل نار الجديد.

إن هـذا الـدور لا يمكـن أن يكـون كيفيـاً أو اعتباطيـاً، وإنمـا يجـب أن يستند إلى ثورية جذرية، مـن جهـة، وإلى معرفة بـالتراث جذريـة وشـاملة، من جهة ثانية.

أود الآن أن أخصص جانباً مهماً في هـذه المشكلة الثقافيـة العامـة، هـو الـشعر، وأقـف عنـده قلـيلاً. فـضمن المنظـور الـذي تقـدم، أرى أن الـشعر العربـي المعاصـر، ومعظـم النتـاج الـذي يـسمى «حـديثاً»، إنمـا هـو شـعر «قديم». ذلك أنه ما زال، في بنيتـه، ظـلاً لبنيـة الخطابة، هـذا عـدا أنـه مـا زال يـدور في المجـرى الـشعري القـديم، مـن حيـث النظـرة إلى طبيعـة اللغـة الشعرية، بشكل خاص.

وبهـذا المعنـى قلـت مـرة إن الثقافـة العربيـة ككـل لا تـزال الـشفوية ــ الخطابية، كمنهج وموقف، غالبـة عليها. وقلت إن ثقافتنـا لم تـدخل بعـد ككل، في عصر الكتابة. وبهذا المعنى دعوت إلى تأسيس كتابة جديدة. ذلك أن الفرق بين الشفوية ـ الخطابيـة والكتابـة، إنمـا هـو فـرق في الدرجـة وفي النوع معاً.

إن الـشعر العربـي القـديم جـزء مـن النظـام الثقـافي العربـي القـديم، لا بمحتواه وحسب، وإنما بشكله أيضاً. وطبقـاً لقـانون التطـور اللامتساوي، والذي يقضي بإمكان تطـور جانـب مـن الكل الإيديولوجي باستقلال عن التطـور العـام، فقـد «تطـور» الـشعر العربـي. لكـن مـن التطـور مـا يكـون سطحياً ومنه ما يكون عميقاً، بحسب الحالة ومدى جذريتها، وهكذا فـإن تطور الشعر العربي بقي سطحياً. وبهذا المعنـى قلت إن معظـم مـا نـسميه اليوم شعراً «حديثاً» ليس إلا تنويعاً على القديم.

إن الدعوة إلى تأسيس كتابـة جديـدة، إنمـا هـي كذلك دعـوة إلى تثـوير الكتابـة الـشعرية، جـذرياً. ومعنـى هـذه الثـورة الـشعرية أن المـسألة في «تجديـد» الـشعر ليـست في تغـيير «شـكله» وحـسب، أو بتغـيير «محتـواه» وحسب، وإنما أيضاً، وقبل ذلك، في تغيير معناه بالـذات، وبالتـالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه.

صحيح أن هناك تفاوتاً بين هذا الشعر المتقدم والواقع المادي ـ الثقافي للقـارئ العربـي المعاصـر. لكـن هـذا التفـاوت أمـر يقـره قـانون التطـور

اللامتساوي. وقد يكون هذا التفاوت شديداً فيؤدي إلى إحداث انفصال بين الشاعر والجمهور، ويسارع البعض فيلقي تبعة ذلك على الشاعر المتقدم. والواقع أن التبعة، إن كانت المسألة مسألة تبعة، لا تقع على الشاعر وإنما تقع على القوى الثورية التي لا تقف، فيما يتصل بها، الموقف «الريادي» الاستباقي، الذي يقفه الشاعر المتقدم، فيما يتصل به. والمشكلة، بهذا المعنى، هي إذن مشكلة التفاوت بين الطليعة الثورية السياسية والطليعة الثورية الشعرية، أكثر مما هي مشكلة «الجمهور» و«الشاعر».

❖ ولكن هذا الاتجاه، يؤدي إلى الفصل بين ما هو واقع فعلاً وما هو مطلوب كواقع جديد كيف تحصرون نتائج مثل هذا الاتجاه إلى التبشير، بثقافة منفصلة تماماً عن الجماهير؟

❖ ❖ من هذه النتائج ما هو ثقافي عام يتصل بطبيعة الموقف، ككل، ومنها ما هو فني خاص يتصل بطبيعة الكتابة الشعرية.

أشير، من الناحية الأولى، إلى أمرين:

الأول: هو أن شاعر أو كاتب الكتابة الجديدة ينطلق من أساس نظري هو أن الحاضر لا يبرر بالماضي، وبالأحرى لا يبرر به المستقبل، بل على العكس، إن الحاضر والمستقبل هما اللذان يبرران الماضي. وهذا يعني أن التغيير أو التجديد أو الثورة شأن لا يتم قياساً على الماضي، أو تقليداً له، أو عودة إليه. وإنما يتم إنشاء وإبداعاً بمقتضى ما يفرضه الحاضر، وما يستدعيه المستقبل. وهذا الموقف يغاير تماماً الموقف القديم، فقد كانت الدعوة إلى التغيير، ولا تزال، تتم دائماً بالمناداة للعودة إلى الأصول في الماضي. والتغيير بهذا المعنى تقويم لاعوجاج طارئ، ورد عن انحراف حادث. وهذا يعني أيضاً أن دعاة هذا التغيير لا يطرحون مسألة إيجاد عالم أفضل، على الإنسان أن يكافح من أجل تحقيقه. وإنما يطرحون مسألة الكفاح ضد الذين شوهوا الأصول، وانحرفوا عن العالم الأفضل

الموجود فيها. والثورة، في هذا المنظور، رجعة لعالم أصلي كامل متحقق في الماضي، وليست إبداعاً لعالم جديد، لم يكن. ويعني هذا أخيراً أن كل ما يمكن أن يحلم به العربي أو يطمح إليه موجود في تراثه، وما عليه إلا أن يتعمق فيه لكي يتجلى له. والمسألة، إذن، ليست في تجاوز الموروث، بل في استعادته، وليست في التغيير بل في التفسير.

الأمر الثاني، هو التمييز الدقيق بين معنى الفن ومعنى العلم، والعقل العربي خلط ويخلط بين المعنيين، بحيث أن الفن صار وعياً علمياً، وصار الوعي العلمي هو نفسه وعياً شعرياً.

لكن، إذا كان الوعي انعكاساً للواقع، فإن الانعكاس العلمي يقدم صورة عن الواقع مطابقة له، لأنها ذهنية، عقلية. أما الانعكاس الفني فيقدم عنه صورة مختلفة، لأنها انفعالية تخيلية. ولم يميز النقد العربي القديم إلا عن إدراك أعاد التخيل إنتاجه. فالفن تمثل ثانٍ للواقع: لا يقبله كما هو، شأن العلم، وإنما يعيد خلقه. العلم، بهذا المعنى يفسر، أما الفن فيغير. كل فن عظيم هو، في هذا المنظور، ثوري بالطبع والضرورة. العلم يضع الإنسان وجهاً لوجه مع الواقع كما هو، أما الفن فيضعه وجهاً لوجه مع صورة عن الواقع هي الواقع وغيره في آن. وهذه الصورة وليدة التفاعل الجدلي بين الذات والموضوع، بين الفنان والعالم. وهكذا فإن الذات في الفن (الانفعال، التخيل، الرؤيا ... الخ) عنصر من العناصر المكونة للشيء الذي يتخذه الفن موضوعاً له.

أما النتائج من الناحية الثانية التي تتصل بطبيعة الكتابة الشعرية، فأوجزها بما يلي:

أولاً: تجاوز الشفوية - الخطابية التي كانت وما زالت جوهر أدبنا العربي، شعراً ونثراً.

ثانياً: تجاوز مفهوم الشعر، وطبيعة النظر إليه، من حيث دوره ودلالته، وما يتصل بهذا كله، وبخاصة اللغة الشعرية.

ثالثاً: نهاية القصيدة وبداية الشعر، بحيث تصبح القصيدة كتابة ليست وزناً بالضرورة، وليست لا وزناً بالضرورة، وإنما تصبح نسقاً متموجاً، يمكن أن تمتزج فيها وتنصهر مختلف الأشكال الكتابية الممكنة.

رابعاً: القصيدة، بناء على ذلك، شكل مفتوح، أي لا نهائي. التجربة أو الفكرة لا تتحين إلا في لا نهاية من الحركية ترفض كل شكل ينغلق أو ينتهي. فلا نهاية المحتوى تفترض لا نهاية الشكل.

خامساً: تحديد جديد لمعنى الشعر، بالنسبة إلى التجربة العربية بما هي الآن وبما تطمح له فيما بعد الآن، وتحديد جديد لمعنى نقد الشعر. فإن نشوء شعر جديد يفترض نشوء نقد جديد.

ونشوء ثقافة جديدة يفترض نقد الموروث وتفكيكه.

طلال رحمة

البلاغ، العدد 48**، كانون الأول** 1973

ثورية الشعر هي في بنيته الفنية

❖ رحلتك الراهنة هل هي رحلة من الخارج إلى الداخل؟

❖ ❖ هل هناك انفصال بين الخارج والداخل؟ مهما أوغلنا في الداخل، فإن هذا الإدخال شكل من أشكال السفر في الخارج والعكس صحيح. الداخل والخارج وجهان لعملة واحدة.

❖ الذين رافقوا رحيلك الشعري يدركون مدى تأثيرك في غيرك فما رأيك بالتأثير الأدونيسي في الشعر العربي؟

❖ ❖ مبدئياً كل شاعر، من هوميروس إلى بدر شاكر السياب، تأثر بغيره ويتأثر، فليست المسألة هنا. المسألة هي أن يتمثل الشاعر تأثراته ويحيلها إلى طبيعة تجربته الخاصة به ويضفي عليها نبرته الخصوصية.

فيما يتعلق بالتأثير الأدونيسي تحدث كثيرون عن جوانبه السيئة - لكن هذا خطأ الذين تأثروا دون تمثل وليس خطأ أدونيس. أما عن جوانب هذا التأثير الجيدة بل الطبيعية، فقلما تحدث عنها الذين يدعون الحرص على الشعر العربي. فلقد جسدت التجربة الأدونيسية، أقول هذا دون تواضع كاذب، ممارسة شعرية جديدة، وابتكرت لهذه الممارسة لغة جديدة. هي من الجدة، أي من الكشف عن تناقضات الحاضر ومأساويته لكن بنبرة من التجاوز واستشراف المستقبل بحيث أنهما أعطيتا لهذه المرحلة التاريخية صورتها الإبداعية الشعرية الأولى، لذلك يستحيل عدم التأثر بالتجربة الأدونيسية. إنها أشبه بالهواء: لا مفر منه. وهذا هو الواقع الشعري العربي يؤكد ذلك. لكن الأساسي في هذا الصدد هو أن هناك مؤثرات لا تتكرر ولا تقلد بل تؤخذ من هذا الهواء بشكل شخصي خلاق بحيث تجيء نتيجة الأخذ مغايرة متميزة وهذا النوع من التأثر إيجابي، وهو، في مرحلتنا الراهنة، طبيعي وضروري.

❖ **هل رسوخ شخصيتك الشعرية حصيلة لموهبتك الشعرية القومية وإبداعك اللغوي والخيالي أكثر منه حصيلة لفكر تقدمي؟**

❖ ❖ الشعر هو، في الدرجة الأولى طريقة تعبير. أعني ليس للمضمون بذاته وإن كان أكثر أهمية في التقويم الفني التقدمي. فأن يتبنى الشاعر مواقف أو أفكاراً تقدمية لا يؤدي بالضرورة أن يكون شعره الذي ينقلها شعراً تقدمياً.

❖ **لكن هناك قصيدة تقدمية.**

❖ ❖ نعم.

❖ **كيف تحددها؟**

❖ ❖ التقدمية هي في طريقة التعبير بالذات. هي، تعبير آخر في البنية الفنية. قد تحمل مقالة ما أفكاراً تقدمية تفضلها، بسبب ذلك، على مقالة تحمل أفكاراً غير تقدمية، ومعيار التفضيل هنا هو المضمون التقدمي. لكن ما يكون المعيار حين نقارن بين مقالة تحمل فكرة تقدمية وقصيدة تحمل الفكرة ذاتها؟ لن تكون التقدمية بالطبع، كما كان في الحالة الأولى وإنما سنلجأ (هذا إذا صحت المقارنة) إلى معيار آخر هو طريقة التعبير. وهكذا لكي نميز هذه القصيدة من هذه المقالة لا بد من أن تكون للقصيدة خصوصية فنية وإلا كانت مقالة ثانية أو تنويعاً على المقالة الأولى. والشعر إذاً، لا يقوم إلا بخصوصيته الفنية.

❖ **هل يعني ذلك أن الخصوصية الفنية بلا مضمون؟**

❖ ❖ طبعاً لا. وإنما يعني أن ما هو شعري في القصيدة ليس من مادة القول. لا أريد هنا أن أكرر بدهية الوحدة بين الشكل و«المضمون»، وإنما أريد توكيد أن «عمل» الشاعر في كتابة القصيدة لا يُعنى بالفكرة من حيث هي فكرة، وإنما يُعنى بإبداع طريقة جديدة في تعبيره عن معاناته إياها.

وأريد التأكيد تبعاً لذلك أن الشاعر لا ينطلق في كتابة القصيدة من فكرة أو من موضوع - وإنما ينطلق من حالة هي دائماً حالة هيام، أي أنها غير منطقية، غير عقلية، غير فكرية.

مرة ثانية إذاً ليست تقدمية الشعر في مجرد احتوائه على أفكار تقدمية، على العكس، هناك شعر عربي يحمل أفكاراً تقدمية، لكنه فنياً متهافت وتقليدي ومثل هذا الشعر لا يصح أن نسميه شعراً. الشعر يكون تقدمياً، ثورياً بخصوصيته الفنية، أو لا يكون أبداً، فلا يمكن للشعر الرديء أن يكون ثورياً.

❖ **كيف تحدد من هذا المنظور مدى ثورية الشعر العربي الجديد؟**

❖ ❖ الشعر العربي الجديد ليس واحداً وإنما هو حركة متفاوتة وأحياناً متناقضة. غير أنه (كتجربة تاريخية) يعيش في طموح الثورة ويمارس هذا الطموح. لذلك من الصعب ومن عدم الدقة الكلام عليه، ككل. الأفضل في جميع الحالات الكلام عن شاعر معين، لا عن الشعر ككل.

مع ذلك أقول رأيي تقريبياً وعلى وجه الإجمال: الشعر العربي الجديد ما يزال يعيش في المرحلة السلبية إن جازت التسمية من الثورة: يفكك الشكل القديم، يغير نسق الأجزاء، يعدل أو يغير النسب، يخلق توترات وأبعاداً جديدة في التغيير. لكن الثورة الحقيقية هي في تجاوز هذه المرحلة ولأنه لم يحقق هذا التجاوز، أخذ يدخل في النظام الفني السائد، والموروث. وأخذ هذا النظام يبتلعه أو يدجنه. وهكذا يكاد أن يتراجع شيئاً فشيئاً حتى عن المرحلة السلبية ويسقط في البنية الشكلية القديمة، أولية الطرب، الهدمية المباشرة، الانخراطية والمؤسسية... الخ. هذا كما أشرت حكم عام على الشعر الجديد الغالب أو السائد ضمن حركة التجديد. لكن هناك دائماً شعر عصي على التدجين والتصنيف وهذا هو مجد هذه الحركة التجديدية لأنه هو الشعر.

❖ **كيف تتجلى إذن ثورية الشعر؟**

❖ ❖ ثورية الشعر هي أولاً في بنيته الفنية، أعني أن الشعر لا يكون ثورياً إلا بشرط أولي أن يكون هو نفسه كمهنة، كممارسة لغوية - جمالية،

في حالة ثورة لكي يظل في حال القدرة على أن يفلت من الشباك التي تنصب له دائماً لاصطياده وإدخاله في النظام وتدجينه. وكل ثورة مهنية تفترض الانفصال عن التقليد، أي تفترض ابتكار صيغ أو أشكال أو أنماط جديدة. ثورية الشعر، إذاً، هي في كونه انتهاكاً دائماً، خرقاً دائماً، وعظمة القصيدة تقاس بمدى طاقتها الخرقية أو الانتهاكية ومدى استعصائها على التأطير المدرسي أو التمدرسي. في هذا، كما أرى، يبدأ الشعر بأن يكون ثورياً.

❖ لكن ألا يؤدي ذلك إلى الشكلية؟

❖ ❖ «الشكلية» نقيض الشعر، شأن «المضمونية». للمناسبة، هناك سوء فهم، الشكل غير الشكلية، الفن شكل أولاً.

الحضارة نفسها شكل، أما الشكلية فهي جمود الشكل، أي جمود الإبداع. ليس الشكلي بتعبير آخر من يبتكر الأشكال. الشكلي هو من يستخدم شكلاً جاهزاً، من يتبنى شكلاً مصنوعاً قبله، من يتعلق بشكل أصبح قالباً ونمطاً.

❖ موقفك ضد الشكلية واضح، فبأي معنى انت ضد المضمونية؟

❖ ❖ معنى أن القصيدة لا تتضمن، لا تحوي «أفكاراً» أو «مذهباً» أو «عقيدة»... الخ. فالقصيدة ليست غلافاً ولا إناء. القصيدة فضاء.

❖ هل يمكن للشعر بهذا المعنى أن يكون شعبياً؟

❖❖ هذا هو الشعر الشعبي، بامتياز، إذا فهمنا الشعب بمعناه الحقيقي. فالشعب هو ينبوع الإبداع، لأنه من جهة الطبيعة، وهو ينبوع الحركة، لأنه صانع التاريخ، وهو ينبوع الرؤيا لأنه المستقبل. المفهوم السائد عن الشعب إنما هو مفهوم انتقاصي يفرم الشعب في شريحة معينة. ويرى أنه قاصر وجاهل ومحدود. وأصحاب هذا المفهوم ينصبون أنفسهم عليه معلمين ومنقذين. وعلى هذا فإن الشعر حين يكون محكوماً بالنظام، حين يستخدم للتسويغ والتمجيد والتمويه، حين يعيد إنتاج الواقع كما هو معروف أو متفق عليه أو مستحسن، حين يتطابق مع نسق التنظيم

والتقويم الذي يؤسسه نظام فإن هذا الشعر ليس شعبياً وإن فهمه الشعب.

الشعب هو ما لا يمكن تدجينه، هو من الوجود التاريخي، الحالة البركانية أو الطوفانية، هو الهذيان الخلاق حيث اللعب نفسه عمل وحيث العمل شعر. الشعب جموح. والشعر الشعبي، أي الثوري جموح هو أيضاً.

الشعر الذي يزخر بكثافة الرغبة و الشهوة والابتكار، بهاجس الجمال بمقاومة الأعراف و الإكراهات والإلزامات، هو الشعر الشعبي.

من هنا نفهم كيف أن الثورة في الشعر تتضمن الثورة في طرق التذوق والفهم. لا يعود المتذوق مستهلكاً (يتلقى سلبياً) بل يصبح منتجاً، أي يصبح خلاقاً آخر.

والشعب يدرك بحسه الجموحي أن مسألة الثورة تغير شامل اقتصادي واجتماعي وفني. ومن لا يدرك ذلك من «المعلمين» «المنقذين» لن يدرك إطلاقاً معنى الثورة ولا معنى الشعر.

❖ أنت هنا تنهي عالماً كاملاً من القيم الشعرية، أي من كتابة الشعر وفهمه وتذوقه فهل هناك ما يسوغ هذه النهاية، أو كيف تفسرها؟

❖ ❖ أولاً نشأت حالة حضارية أصبح الشاعر العربي فيها بحاجة إلى وسائل أكثر من الوزن التقليدي ليعبر عن هذه الحالة وعن نفسه، وأصبح، حتى حين يكتب بالوزن، لا يكتب إلا بدءاً من تفكيكه وإعادة بنائه من جديد.

ثانياً، اللغة الشعرية القديمة بتراكيبها وتداعياتها، بعوالمها وإيحاءاتها، أصبحت مؤسسة، أنماطاً لا تستجيب لحدث الإبداع، اليوم.

ثالثاً، نشأ وضع ذاتي - موضوعي يفرض لغة شعرية تتحرك خارج سلطة الموروث والمألوف، خارج سلطة القاعدة والنموذج في مناخ إبداع يتجاوز نفسه باستمرار.

رابعاً، ونتيجة لهذا كله انتهى التحديد القديم للشعر وتغير دوره ومكانه تبعاً لذلك.

❖ إلى أي حد تعتبر اللغة الشعرية اليوم هي غير اللغة الشعرية القديمة وقبل ذلك كيف تحدد هذه الشعرية الجديدة؟

❖ ❖ هناك شعر تتمثل فيه إلى حد كبير اللغة الشعرية الجديدة المغايرة، ومع أنه الأقل انتشاراً، فهو الأكثر إشعاعاً وفعالية. غير أن اللغة الشعرية السائدة ما تزال قديمة، أي أنها أقرب إلى لغة العلم منها إلى لغة الشعر. والتمييز بين لغة العلم ولغة الشعر معروف أوجزه بما يلي: اللغة العلمية مطابقة دقيقة بين الدال والمدلول وهي لذلك مباشرة وواضحة. أما اللغة الشعرية فمليئة، كثيرة الإشارات وليست فيها مطابقة دقيقة. إنها لغة تضمينات وإيحاءات وهي لا تكتفي بمجرد وصف الشيء أو التعبير عنه، وهي كلام خاص بشاعر معين. وهي ليست يقينية كلغة العلم، بل احتمالية؛ أي أنها ليست إقناعية، بل تخييلية، وهي، لذلك لا تعكس الواقع، بل تعيد ابتكاره. ومن هنا كانت تحريرية: تحطم علاقات السيطرة والمحرمات والعوائق التي تشل الحساسية وطاقة الخلق والخيال وتقيم علاقات جديدة مع الأفكار والأشياء، وممارسات جديدة، ومعارف جديدة. إنها باختصار، تحرر المحسوس والخيالي معاً، اللذين يخنقهما العلم، أي العقلانية والتقنية.

❖ كيف تحدد انطلاقاً من هذا كله، علاقة الشعر القديم بالشعر الجديد؟

❖ ❖ الشعر الجديد ليس أو لا يجوز أن يكون ابناً للشعر القديم، وإنما أقصى ما يمكن أن يكون مواطناً لهذا الشعر حتماً. الابن يختلف عن الأب، فبالأحرى أن يختلف المواطن عن المواطن. الأساس في الإبداع الشعري هو الاختلاف لا الائتلاف، ويعني الاختلاف أنه ليس هناك معنى جاهز، ولا شكل جاهز، ولا معيار جاهز.

وإذاً، على الصعيد الإبداعي الخالص، لا يكون الشاعر الجديد جديداً حقاً إلا بقدر ما يختلف عن الشاعر الذي يعيش معه في عصر واحد، وفي مدينة واحدة، أي بقدر ما يتقدم باتجاه إبداع آخر، مغاير... فبالأحرى إذاً أن يختلف عن الشاعر القديم.

وهكذا تكون اللغة العربية الواحدة، هي وحدها ما يقيم العلاقة بين الشعر الجديد والشعر القديم، وهي علاقة لا تعني بالضرورة أن الشعر الجديد مؤتلف أو منسجم مع الشعر القديم، وإنما قد تعني على العكس والتضاد والتجاوز.

◆ هناك نزاع على السبق في كتابة القصيدة الجديدة الأولى. فما رأيك؟

◆ ◆ إن مجرد السبق ليس مهماً، فأن يكون نتاج ما نموذجاً أولياً في سلسلة نتاج مغاير لما سبقه متولداً عن أسباب واحدة (رفض القديم، أو ابتكار تنويعات شكلية لم يعرفها القديم) لا يعني بالضرورة أنه جديد. فمجرد السبق التاريخي أو الأولية الزمنية ليست تأسيساً، وهذا تؤكده التجربة الراهنة. فالقصيدة - النموذج التي قيل أنها أمست للشعر الجديد ليست جديدة وإنما هي تقليدية.

◆ ما رأيك إذن بآراء نازك الملائكة حول الشعر الحديث؟

◆ ◆ الشعر الحر، بالنسبة إلى السيدة نازك الملائكة، إنما هو في التحليل الأخير، مسألة عروضية. وإذا كانت مشكلة الشعر عروضية منسجمة مع منطلقاتها، لكن الشعر الجديد أوسع وأغنى من أن يكون قضية عروضية. حتى فهمها للإبداع العربي موضع نقاش. فهو في رأيي فهم خاطئ. أو بتعبير أدق، فهم محدود وقاصر.

◆ أين يكمن هذا القصور؟

◆ ◆ يكمن كما أرى، في أن آراءها قياسية، والقياس تماثل وتشابه، مع تنويع لكن ضمن القاعدة الموروثة. وهو إذاً، تقليد.

لذلك يجب أن نرفض القياسية ليحل التوليد محل التقليد، أي ليحل الاشتقاق محل الاتساع. الاشتقاق أو التوليد انطلاق من الجذر لا من الأغصان التي أنتجتها، من النسغ لا من الثمرة. الوزن الخليلي ثمرة، أي هو شكل إيقاعي. اللغة العربية أوسع من أن تتخذ إيقاعياً في الأوزان الخليلية فهذه ليست إلا إمكانية إيقاعية وهي ناجحة، دون شك. لكن هذا لا يعني انتفاء إمكانيات أخرى قد تكون أكثر نجاحاً. إن انحياز الشعر العربي إلى القياسية الوزنية حوله إلى ما يشبه الرداء المغطى برقع

مصنوعة من نسيجه ذاته. من خيوطه ذاتها. فالشعر العربي القديم رداء مرقع بنفسه.

التجربة الشعرية الجديدة تجربة في التجاوز، في الإضافة، في تفجير النسغ (اللغة ذاتها)، في ابتكار أردية تشكلات أخرى. القياسية شعرياً، تستند إلى مقياسية أخلاقية اجتماعية، علم يتوافق مع مجتمع «الأمة» التي لا تقبل التناقض أو الصراع. أما الاشتقاقية فتستند إلى القول أن الأمة طبقات، أي أنها صراع وتناقض وليس جوهراً واحدياً.

لذلك ليس للأمة علم واحد، أو إمكان واحد للفهم والتعبير، وإنما هناك إمكانات عديدة تتنوع بحسب الصراع وبحسب المراحل التاريخية. ومن هنا كان الشعر فن تفجير اللغة، أي تفجير الأشكال، وليس فن الاستمرار في ترسيخ قاعدة أو شكل ما، أو في التنويع عليهما. الشعر هو خلق الاحتمال لا خلق اليقين.

لكن هذا يؤدي، على مستوى المؤسسة إلى الخلخلة الدائمة. هكذا تكافح المؤسسة لكي تقيم القاعدة الثابتة، وتقيم قواعد التقويم الثابتة. ومن هنا كان الشعر لا مؤسسياً، أي حرباً دائمة على القياسية وعلى المؤسسية.

❖ لي سؤال حول مجلة «مواقف» فهي متهمة بأنها تتبنى بعض التجارب الشعرية الشكلية.

❖ ❖ وهل هذا التبني تهمة؟ وماذا تعنين بالشكلية. إن «مواقف» لم تنشر أية تجربة شكلية، وإنما نشرت وتنشر نصوصاً، تعتبرها محاولات مهمة لابتكار أشكال تعبيرية جديدة.

وهذه ليست شكلية، وإنما هي، على العكس، تحطيم للشكلية.

❖ وهي متهمة أيضاً بأنها تنشر احياناً ابحاثاً لمفكرين غربيين موفقة بينها وبين الفكر التقدمي مما يخلق صعوبة في تجديد الاتجاه او الموقف.

❖ ❖ الاتهام دائماً، للمناسبة، لم يبق شيء إلا اتهمت به مواقف. ونحن لم نفاجأ لأننا نعرف المناخ الموبوء الذي يعيش فيه المثقف العربي.

لكن لا بهدف التوفيق، وإنما نشرناها لأنها تخدم الاتجاه التقدمي العربي العام: فهي إما أنها نقد صارم للثقافة الغربية، وإما أنها مشاركات في تحليل بعض المشكلات التي يجابهها المثقفون التقدميون. وباستثناء ذلك لم تنشر أية مقالة لأي مفكر غربي. إن بعض من يتهموننا لا يقرؤون مواقف، وبعضهم يدعم اتهامه باسم المجلة نفسه، ويقول إليكم الدليل: إنها مواقف، لا موقف! شيء مضحك، ولست أريد هنا أن أقف عند المجلات ذات الموقف الواحد والتي تتهمنا، والتي هي كشكول من المواقف المتعارضة التلفيقية، فلهذا حديث آخر.

أجرت الحوار: نهلة كاملة

الثورة ـ 1975/4/25

حول الثقافة السائدة

❖ في كلامك عن الثقافة تنطلق دائماً مما تسميه بالثقافة السائدة فما تحديدك لها؟

❖ ❖ أعني بالثقافة السائدة مجموعة الأفكار والأساليب التي لا تزال راسخة وفعالة في المؤسسات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع العربي. هذه الثقافة السائدة استمرار للماضي على جميع المستويات، بمعنى أنه لم تنشأ بنية جديدة للعائلة مثلاً أو المدرسة أو مناهج وطرق التعليم أو صلة الإنسان بالإنسان أو صلته بالدولة. فنحن لا نزال نستعيد ثقافة الماضي. لا نزال نعيش في الثقافة التي نشأت في بلاط الخلافة، ورسختها، بمظاهرها السلبية، على الأخص، فترة الاستعمار التركي. وثقافتنا كذلك، نحن الذين نعيش في عصر الحداثة، إنما هي أكثر من ثقافة قديمة، إنها ثقافة مهترئة.

ومنذ القرن العاشر، حيث أخذت بدايات الانحطاط ترتسم، لم يفعل العرب غير العودة إلى هذه الوسائل والقيم. وما سمي بعصر النهضة لم يكن إلا نهوضاً إلى الوراء، نهوضاً لاستعادة شيء مفقود، يوصف بأنه كامل ولا يعوض. لم تكن النهضة انطلاقاً من الجذور بقصد إعطائها بعداً جديداً، وإنما كانت تكراراً يعيد المحفوظات، كانت إلقاء، بلهجة ثانية، لخطاب واحد.

❖ من نظرتك إلى الثقافة العربية السائدة نفهم أن هناك خللاً فيما يتصل بالعلاقة بين هذه الثقافة والمجتمع العربي ما هو تأثير هذا الخلل على الإنسان العربي؟

❖ ❖ الثقافة مبدأ تنظيم، أي مصدر قواعد. وليست القواعد إلا ديمومة لتنظيم ما. غير أن التنظيم لا يكون حياً وفعالاً إلا إذا كان استجابة لشروط الحياة والإنسان. لكن إذا تغيرت الشروط فلا بد أن تتغير، تبعاً لذلك، الثقافة. وهذا ما تعانيه الثقافة العربية. فالعرب يجابهون ويعيشون

شروطاً تختلف جذرياً عن الشروط القديمة، لكن استجابتهم لا تزال هي إياها كما كانت قديماً. وليس العلم والتكنولوجيا بالنسبة لهم إلا وسائل للاستخدام اليومي. فهي لا تدخل في الفكر العربي كنظرة ولا تشكل جزءاً حياً فيه أو هاجساً أولياً. وبما أن الثقافة هي الوجه الثاني للطبيعة، وبما أن الثقافة - القاعدة كما أسسها العرب قديماً لم تعد تستجيب للشروط الإنسانية العربية الراهنة، فإن العربي المعاصر يكاد أن يعيش بلا ثقافة وبلا طبيعة. إنه يشبه رقماً. إنه يعيش في مستوى الأشياء. ولهذا فإن فعله الغالب هو أن يقبل، أن يأخذ، أن يتكيف. إنه مجموعة من ردود الأفعال. ومن يفقد الثقافة يفقد هويته. ومن يفقد الطبيعة يفقد الحرية.

❖ هذا يقودنا إلى الحديث عن التراث وأنت لك في التراث آراء غالباً ما تكون موضع نقد شديد. والبعض يدافع عن التراث في معرض القول عنك إنك تريد أن تهدمه

❖ ❖ ماذا يفعل للتراث هؤلاء الذين يدافعون عنه؟ إن كانت المسألة مسألة مباهاة فما من عربي معاصر يقدر أن يقول أنه كشف عن الجوانب المضيئة الحية في التراث العربي، كما فعلت أنا، أو أنه درسه كما درسته، أو حاول أن يفهمه ككل، في ضوء العصر الحاضر، كما حاولت. و«ديوان الشعر العربي» في أجزائه الثلاثة و«مقدمة للشعر العربي» و«الثابت والمتحول» بأجزائه الثلاثة خير شاهد. ثم لا بد لمن يريد أن يدافع عن شيء أن يدرسه ويفهمه.

ومما يدعو للرثاء أن كثيراً ممن يزعمون الدفاع عن التراث لم يقرؤوا شاعراً عربياً واحداً قراءة كاملة، أو ناقداً أو فيلسوفاً أو مؤرخاً أو فقيهاً. ومع ذلك لا يخجلون من الكلام عن التراث، كما لو أنهم يتكلمون على إعلان في جريدة أو شريط سينمائي.

❖ حين تقول التراث، فماذا تعني بهذا القول؟ أو كيف تحدد التراث؟

❖ ❖ التراث ليس الكتب والمحفوظات والإنجازات التي نرثها عن الماضي. وإنما هو القوى الحية التي تدفعنا باتجاه المستقبل. وما يهمنا من التراث اليوم في ضوء اتجاه المجتمع العربي نحو التغيير يكمن في العناصر التراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل. هكذا يجب في

الشعر والثقافة بعامة أن نفهم التراث بمعناه الكياني لا التاريخي أو الماضوي. فالماضي بالمعنى التاريخي مضى، لكنه بالمعنى الكياني ليس بالضرورة ماضياً وإنما يستمر في الحاضر، وهو ليس الماضي كله بل بعض أجزائه التي تتحول باستمرار وتتغير. وبهذا المعنى يمكن القول إن فكر شخص ما أو حركة ما، مع أن هذا الفكر انتهى منذ قرون، ما زال حاضراً. مثلاً أبو ذر الغفاري. مثل آخر: الحركة القرمطية. الأول بشر بالاشتراكية بكل ما تتضمنه من احترام للإنسان ومساواة وعدالة وعدم تمييز أو عنصرية. وناوأ السلطة القائمة آنذاك دفاعاً عن هذه الأفكار. وعاش بسبب ذلك منفياً. وهو لذلك قوة حية يجب أن نتحد بها. إنه من الغنى بحيث أنه يتحول في المرحلة الراهنة، بحياته وفعله وفكره، إلى رمز وطاقة، أي إلى ما يضيء التجربة العربية الحاضرة ويساعد كذلك على فهم المستقبل.

كذلك الحركة القرمطية التي أنشأت نظاماً اشتراكياً سمته بنظام الألفة والذي لا يملك فيه أحد إلا سلاحه، وما تبقى فهو ملك مشترك. وهو نظام متقدم حتى بالنسبة إلى الأنظمة الاشتراكية الراهنة. كان ذلك في نهاية القرن الثالث الهجري أي في نهاية القرن التاسع الميلادي. كل ماض أي كل تراث لا يختزن مثل هذه الطاقة عن الإضاءة والتحول، لا تكون له أية قيمة ويجب أن نرفضه. فالعودة إلى التراث تعني العودة إلى العناصر الثورية فيه.

❖ **على الصعيد الشعري الخالص، ماذا تعني هذه العودة؟**

❖ ❖ تعني أن يخلق الشاعر من العناصر التراثية ما لم يكن ممكناً، وأن يحقق بها ما كان بمثابة حنين وترقب، وأن يفتتح بها أبعاداً لم تكن تخطر ببال أحد فيما مضى، وأن يوحي بدءاً منها، بتفجيرات تختزن هي نفسها تفجرات أغنى.

❖ **كيف يمكن، شعرياً، الخروج من هذا التقليد السائد؟**

❖ ❖ التقليد اتصال، أو بتعبير آخر، أدى الحرص على عدم الانفصال عن الماضي، إلى التقليد، وإلى تمجيده وتنظيره. كل تجديد، إذن، هو بالضرورة انفصال. فاللاحق لا يمكن أن يكون جديداً أو حديثاً إلا إذا ناقض ما قبله

وتجاوزه. فالحديث لا ينشأ إلا كانفصال أو كتغاير. ولذلك فإن مقياس الحداثة، أعني الثورية في الشعر هو في هذا التغاير.

❖ كيف تحدد، ضمن هذا المنظور، الشعر الثوري؟

❖ ❖ إذا كانت الثورة تغييراً شاملاً لبنية المجتمع، فإن الشعر الثوري هو بالضرورة صورة، بل هو الصورة العليا لهذا التغيير. ويعني ذلك أننا كما نتخلص في الثورة السياسية والاقتصادية والاجتماعية من البنى القديمة، فإن علينا في الشعر والثقافة بعامة أن نتخلص كذلك من أشكال التعبير القديمة. وكما أن علينا أن نخلق ممارسة اقتصادية واجتماعية وسياسية جديدة، فإن علينا في الشعر أن نخلق حساسية جديدة وتذوقاً جديداً وفهماً جديداً. ومعنى ذلك في الشعر أن نتجاوز طرائق التعبير القديمة ومقاييس النقد القديمة وأن نتجاوز كذلك الموقف القديم من الشعر.

وأوجز ذلك في النقاط الآتية:

1. تجاوز الشفوية الخطابية.
2. تجاوز الأنواع الأدبية التقليدية.
3. تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلاً كتابة جديدة ليست وزناً بالضرورة وليست لا وزناً بالضرورة. تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً أو نثرياً وزنياً يمكن أن تمتزج فيها الأنواع كلها.
4. وهكذا تصبح القصيدة شكلاً مفتوحاً.
5. يتضمن هذا كله تجاوزاً لمفهوم الشعر كما ورثناه وتحديداً جديداً للشعر. الثورية الشعرية الحديثة لا تكمن إذن في مجرد تجاوز الأشكال الشعرية القديمة وإنما تكمن في تغيير معنى الشعر ذاته.

❖ هذا التغيير يؤدي إلى الانفصال عن العقلية السائدة أي عن مجموع الجماهير التي تسلك وتفكر بموجب هذه العقلية وكل موقف ثوري يجب أن يعنى بهذه الجماهير لنقلها من هذه العقلية إلى العقلية الثورية

❖ ❖ صحيح. والشاعر الثوري هنا يواجه ما يشبه المأزق: إما أن نجعل من الفن وسيلة إعلامية وتبشيرية للمشاركة في تربية الجماهير وتثقيفها، وإما أن نبدع فناً بمنظار ثوري خالص. من الناحية الأولى نخسر الفن وهذا ما تؤكده التجارب المعاصرة، ومن الناحية الثانية يخسر الفنان أو

المبدع صلته التبشيرية الإعلامية بهذه الجماهير. لكن هذا الانفصال ضروري ولا يمكن أن نتفاداه، خصوصاً في مراحل الانتقال، إذا أردنا أن نبدع حقيقة فناً ثورياً أصيلاً.

هنا أحب أن أشير إلى ثلاثة أمور: الأول هو أن هذا المأزق نتيجة نظرة خاطئة تريد أن توجد تعادلاً بين العمل السياسي والعمل الشعري. والعمل السياسي مشروط بظروف معينة، ذاتية وموضوعية، وخاضع لمنهجية تكتيكية واستراتيجية، فكيف يصح أن نطالب بعمل شعري مشروط بمثل هذه الأوضاع والظروف والمستويات؟ إن مثل هذا العمل لن يكون أكثر من نسيج براق من الألفاظ والشعارات.

والأمر الثاني هو أن العلاقة بالشعر والفن عامة مسألة طاقة أو قدرة على الاستجابة والتذوق والمشاركة الفنية. لهذا، هناك استحالة ذاتية وموضوعية، في أن يكون الشعر جماهيرياً كما يكون التلفزيون أو السينما، مثلاً. فالشعر والموسيقى والفنون التشكيلية هي، على مستوى الصناعة الجمالية، شكل آخر للعلم. ونحن نقبل لا جماهيرية العلم، مع أنه أشد التصاقاً بتطوير الجماهير وتطوير حياتها، فلماذا لا نقبل كذلك، لا جماهيرية الفن؟

والأمر الثالث هو أن الفاعلية الفنية لا تتطور بالضرورة وفقاً لشكل التطور في الفاعليات الأخرى. فلتطور الفن شكله الخاص. هناك إذن، تطور غير متساو، أي هناك فروق بين تطور الإنتاج أو السياسة في المجتمع العربي وتطور الشعر. هذا الفرق أو الاختلاف أو التفاوت بين التطور الثقافي، بعامة، والتطور الاقتصادي - الاجتماعي، يتضمن إمكان الانفصال بين الفنان والجماهير وهو إمكان تؤكده الماركسية ذاتها.

❖ إن مسألة إيصال الفن أو الشعر إلى الجمهور المتلقي مسألة بالغة الأهمية، فهل يجوز تخطيها بالقول إن الفجوة بين المبدع والمتلقي مؤقتة وبأن الفنان يتجاوزها عبر أشكال أخرى في التعبير، غير فنه؟

❖ ❖ كل موقف ثوري جذري يضع المبدع أمام هذه المفارقة: الجماهير العربية عدا أنها في أغلبيتها أمية، فهي ذات ثقافة تقليدية. هذا من جهة،

والمبدع، من جهة ثانية، بطبيعته لا تقليدي. المفارقة تتجلى في أنه إذا كتب لكي يفهمه من يمكن أن يفهمه من هذه الجماهير فلا بد من أن يقف موقفاً تقليدياً. أما إذا كتب من منطلق إبداعي خالص فلا بد من أن تحدث فجوة أو انفصال بينه وبين هذه الجماهير. لكن هذه الهوة مؤقتة إذا كان المجتمع فعلاً يثور. ولذلك فإن المسؤولية هنا ليست مسؤولية المبدع بل مسؤولية النظام في تطوير هذه الجماهير ثقافياً وتأمين العلم للجميع. فقبل أن تطالب الشاعر بأن يخاطب هذه الجماهير يجب أن تطالب الدولة بأن تؤمن لها العمل والخبز و المدرسة. هذا من ناحية عامة. من ناحية خاصة تغيرت علاقة المبدع بالمتلقي تغيراً أساسياً عما كانت عليه في الماضي. فلم يعد المبدع مجرد مغن أو منشد وإنما أصبح خلاّقاً يغامر ويكتشف. وإذن لم تعد القصيدة رسالة فوقية تلقى على الجمهور من أعلى وكأنها خطاب أو عظة وإنما أصبحت تفاعلاً ومشاركة. ولهذا فكما أن المبدع يغير بفكره فإنه لا يستطيع أن يتفاعل إلا مع المتلقي الذي يمارس هو كذلك التغيير إما بعمله وإما بفكره. إذن يجب أن يلتقيا معاً في الثورة لكي يتكاملا. ولذلك لم يعد الدور التقليدي مقبولاً. إن المتلقي هو كذلك مبدع آخر. ومن ناحية أخص لا يمكن أن نفترض أن الجماهير كلها تعجب بالشعر. فإن بينها جماعات كثيرة لا يهمها الشعر، وحتى حين تكون ثورية قد لا يهمها حتى الشعر الثوري. في جميع الحالات هناك جمهور معين للشعر وللفن بعامة.

❖ ألا يتفق ما تقوله حول «جمهور معين للشعر والفن بعامة» مع مفهوم برجوازي يقول بأن الفن للنخبة؟

❖ ❖ لا أؤمن بمفهوم النخبة، بالمعنى البورجوازي. لكنني أؤمن كما يقول ماركس بأن الإنسان لا يمكن أن يستمتع بالفن إلا إذا كان ذا ثقافة فنية. وإذن أنا أشدد على أن يكون الجمهور الذي يطالب بالشعر أو الفن ذا ثقافة شعرية أو فنية، لكي يصبح تذوقه عملية إبداعية تواكب تطلعاته، لا عملية استهلاكية.

❖ كيف تحدد، في هذا المنظور، أهمية الشعر، من الناحية التاريخية؟

❖ ❖ أولاً، يكون الشعر تاريخياً بقدر ما يؤسس رؤيا جديدة وأصولاً جديدة في طرق التعبير، إذ في ذلك تكمن قدرته على التغيير. ومن هنا يتحول إلى قوى إيديولوجية تشارك في خلخلة البنى الثابتة. فهو، إذ يؤسس فهماً مغايراً، وحساسية مغايرة، ومبادئ كتابية مغايرة، يعجل في التسارع التاريخي. وهكذا يكون الشعر عضوياً، أي جزءاً من بنية التاريخ، وجزءاً من صيرورته. كل شعر آخر يكون لا عضوياً، أي منفصلاً عن الصيرورة التاريخية، يكون كيفياً، مجانياً، هامشياً.

❖ وماذا يصبح معنى الالتزام الثوري بالنسبة إلى الشاعر؟

❖ ❖ ليس الشاعر الثوري هو بالضرورة، من «يمدح» الثورة، أو «يضع» الأعمال الثورية في قصيدة. الشاعر الثوري، حقاً، هو من يكشف بشعره عن أن الثورة هي ذاتها شعر. هو من يكشف عن الأساس الشعري للأشياء والعالم. والالتزام، إذن، التزام قضية أو فكرة، لا يضمن أبداً الشعر. الشاعر الثوري هو الذي يتجاوز مجرد الالتزام ليؤكد الطبيعة الشعرية لكل شيء في العالم، وليؤكد أن تغيير العالم هاجسه وبلباله.

❖ المشكلة كما تطرحها تزداد حدة حين نصل إلى الحداثة في الإبداع وعلاقة الجمهور بالحداثة وتفاعله معها. كيف تحدد العلاقة بين الحداثة والجمهور؟

❖ ❖ إذا كانت الحداثة في الإبداع تتطلب الحداثة في التذوق والفهم، فإن الصلة بين الشاعر والجمهور مشكلة أساسية من مشكلات الحداثة. وقد أثيرت هذه المشكلة، للمرة الأولى في الشعر العربي، حول شعر أبي تمام. هذه إشارة لا يمكن إلا أن تتكرر في صدد الكلام على الحداثة. فقد لوحظ أنه يكتب شعراً لا يفهم، وهذا يعني أنه انفصل من جهة عن مستوى الفهم السائد آنذاك. ومن جهة ثانية، عن مستوى التذوق السائد. وهذا الانفصال المزدوج كان نتيجة انفصاله عن التقليد السائد في كتابة الشعر. والتقليد السائد في كتابة الشعر آنذاك هو أن يقول الشاعر ما يفهمه الجميع. وهو ما يعبر عنه سؤال أحدهم لأبي تمام: «لماذا لا تقول ما يفهم؟». إذا كان هذا السؤال يمثل التقليد أو القدم، فإن جواب أبي تمام يمثل الحداثة أو الجدة: «لم لا تفهمون ما يقال؟» هذا الجواب يعكس

المسألة. فهي في أساسها اتهام للشاعر وشعره بالغموض، أي بصعوبة الفهم. بتعبير آخر: إنها اتهام للشاعر بأنه يكلف القارئ جهداً لم يألفه، جهداً يعذب القارئ ويرهقه، في حين أنه اعتاد أن يسمع الشعر ويفهمه مباشرة كما يفهم أغنية أو كلاماً عادياً. وجواب أبي تمام يؤكد أن الغموض ليس في الشعر وإنما في القارئ الذي ألف طريقة معينة في الفهم والتذوق، وشكلاً معيناً في التعبير، ثم يفاجأ بشكل جديد: وإذاك يختلط عليه الأمر، لا تعود الطريقة المألوفة تفيده، ولا بد له لكي يفهم الشكل التعبيري الجديد من أن يغير طريقته القديمة، فيصدم، ويتهم الشعر، أي الآخر، بدل أن يتهم نفسه.

❖ إنك ترى أن مقياس الشعر الثوري ليس في جماهيريته أو عدمها.

❖ ❖ طبعاً. فمن الأمور البدهية أن قيمة الشعر أو الفن لا تقاس بمدى انتشاره. ولذلك فإن المسألة الشعرية ليست في الجماهيرية، بل في الإبداع: ما الرؤيا التي يقدمها هذا الشاعر، وكيف يعبر عنها، تلك هي المسألة.

وأحب هنا أن أذكر بما أشار إليه غرامشي وهو أن الجمهور العامل يفعل تطبيقياً دون أن يكون له وعي نظري واضح بعمله الذي هو مع ذلك معرفة للعالم، من حيث أنه يغير العالم. وإذا صح هذا على عمل الجمهور ذاته، فبالأحرى أن يصح على الشعر، فلا الفهم ولا الانتشار أو الجماهيرية يمكن أن تكون مقاييس للثورية.

❖ كيف تحدد العلاقة بين الحداثة والثورة في المجتمع العربي اليوم؟

❖ ❖ هناك تغيرات كمية، شكلية طرأت على المجتمع العربي، لكنها لم تتحول بعد إلى تغيرات نوعية. ومن هنا فإن بعض الجمهور قد يكون حديثاً بحياته وأشكالها الخارجية، إلا أنه ما زال قديماً بعقله وطرق تفكيره. وإذا استخدمنا اللغة الفلسفية نقول إن الجمهور العربي يعيش حالة استلاب أو اغتراب، من جميع النواحي، الاقتصادية والاجتماعية

والثقافية. ويقدم لنا الفارابي أقدم تعريف فلسفي للاغتراب، ولعله أن يكون أعمق التعريفات. يقول: «كل موجود في ذاته فذاته له، وكل موجود في آلة، فذاته لغيره». وكل شيء في المجتمع العربي يشير إلى أن الجمهور العربي مستلب أو مغترب يعيش خارج ذاته. إنه موجود في آلة اقتصادية ـ اجتماعية ـ ثقافية تغرّبه عن ذاته. ومن هنا كان الجهد المبدع لكل من الجمهور العربي والشاعر العربي كامناً في ممارسة استرداد الذات، في العودة إلى الوجود فيها. ومن هنا تتلاقى الحداثة والثورة، فكل جمهور عربي حديث لا بد أن يكون ثورياً، وكل شعر عربي حديث لا بد أن يكون ثورياً، ولكن ليس بالمعنى السياسي الجزئي المباشر، وإنما بالمعنى الحضاري الشامل.

❖ ماذا تقصد بالمعنى الحضاري الشامل؟

❖ ❖ لا بد من التمييز بين نوعين من الحداثة: الأولى ظاهرية، سياسية، بالمعنى المباشر اليومي، والثانية عميقة، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملاً وكلياً. شعراء الحداثة، بالمعنى الأول، يضيعون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة. لذلك يسقطون في التفاؤلية السطحية للالتقاء بالذات ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير. وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشد خطورة، هي حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب. ومثل هذه الحالة تنقلب إلى كذب شامل: على الذات وعلى الواقع وعلى المستقبل.

أما شعراء الحداثة، بالمعنى الثاني، فإن شعرهم يستلب القارئ العربي من استلابه. ومن هنا صعوبته المؤقتة، وانفصاله المؤقت عن الجمهور. فالفرق بين الشعر الحديث بهذا المعنى، والشعر الحديث بالمعنى الأول، هو أن هذا الأخير يبقي القراء داخل نفوسهم، ضمن استلابهم، وهو يجاري هذه الاستلابات. أما الشعر الحديث، بالمعنى الثاني، فيقتلع القراء ويقذف بهم خارج نفوسهم، أي أنه يعاكس استلابهم. وفي حين يعبر شعراء الحداثة

السطحية المباشرة عن أفكار ومشاعر يفرزها الاغتراب، بلغة مشحونة بهذه الإفرازات الاغترابية، فإن شعراء الحداثة العميقة يفرغون اللغة من شحنتها هذه ويضعون القارئ أمام هاوية لا يرى فيها عادة أو تقليداً أو أي إفراز استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصيلة. ولكثرة ما هو القارئ العربي مستلب تعوَّد أن لا يرى في نفسه ذاته، بل غيره: والشعر الحديث الحقيقي الثوري هو خرق هذه العادة وتحطيمها، لا غناؤها أو وصفها أو الصدور عنها. طبيعي، إذن، أن يتغير في الشعر الحديث معنى الجمهور، وأن يتغير كذلك معنى فهم الشعر. ولهذا فإن مسألة الجمهور في مجتمع كالمجتمع العربي يمر في مرحلة التململ للخروج من سجون استلاباته ليست مسألة كمية، بل نوعية. كما أن مسألة فهم الشعر في مثل هذا المجتمع ليست مسألة غناء أو تطريب، هجو أو مدح، ترفيه أو تسلية، وإنما هي مسألة اكتشاف المعنى العميق لوضعه الإنساني الحضاري ولتطلعاته الكبرى.

❖ إنك هنا تأخذ على الأغلبية الساحقة من المثقفين والفنانين والشعراء ظاهرة الامتداح والتبشير في كتابتهم وتأخذ عليهم انصرافهم إلى الأمور الآنية الراهنة على حساب ما سميته «اكتشاف المعنى العميق لوضع الإنسان الحضاري ولتطلعاته الكبرى»، وبالتالي انصرافهم إلى «الثقافة الوظيفية»؟

❖ ❖ لكنني أقول الواقع. فإن الطابع الغالب للثقافة التي رافقت التغير السياسي في المجتمع العربي في الربع القرن الأخير، كانت ثقافة تبشيرية بإنجازات النظام أو بقيمه التي يستند إليها، أي أنها كانت ثقافة وظيفية. وبهذا المعنى لم تكن ثقافة ثورية.

❖ تحدثت في افتتاحية مجلة «مواقف» (العدد الأخير)، عن «مناخ فكري» يمكنه أن يلعب الدور التغييري، هل يستطيع هذا «المناخ» القيام بهذا الدور بمعزل عن التنظيم السياسي؟

❖ ❖ يمكن أن تؤخذ على القول بهذا المناخ مآخذ كثيرة بل يمكن الاستغناء عنه. وأكون أنا أول من يستغني عنه حين ينشأ تنظيم ثوري بالمعنى الجذري الشامل. فأنا عمقياً من جهة التنظيم. لأن التغيير أخيراً لا يمكن

أن يتم إلا بتنظيم ثوري سياسي. لكن ما دام هذا التنظيم غائباً، فإن وجود مجلة مثل «مواقف» أمر في غاية الأهمية والضرورة. فهي تخلق المناخ الحر للبحث حيث يستطيع العربي أن يقول ما يشاء دون أن يشعر أن هناك سلطة من أي نوع كانت تحده أو تراقبه.

❖ هناك، مع ذلك من يرفض اتجاه «مواقف»، أي من يرفض هذا المناخ الذي تخلقه

❖ ❖ طبعاً. وهؤلاء كثيرون. وهذا مما يزيدني يقيناً بصحة «مواقف». إن عدم قبول «مواقف» ظاهرة مرضية قد تكون، ضمن الظروف التاريخية الاجتماعية التي نعيشها، ظاهرة طبيعية. إن قبولها كلياً يعني زوال الأسباب التي دعت إلى نشوئها. وسأكون أول السعداء حين تزول هذه الأسباب، وحينذاك نبحث عن صيغة أخرى لمجلة أخرى.

❖ مع ذلك، أيضاً، يؤخذ عليك، وبخاصة في مجال الشعر، أنك «أفسدت» الشعراء الشبان. يقال، مثلاً، إنه كان لقصيدتيك «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و«هذا هو اسمي» تأثير حاسم على شكل القصيدة العربية الجديدة، وعلى اللغة الشعرية، وطريقة الكتابة الشعرية، بشكل عام، على هؤلاء الشبان في البلاد العربية كلها. وفسر بعض النقاد هذا التأثير بأنه مرض.

❖ ❖ لكنه ليس مرضاً من جهتي، وإنما هو مرض من جهة الذين تأثروا وكان تأثرهم اجترارا ونقلاً. ليس غريباً أن يتأثر الشعراء الشبان بمن سبقوهم، بل إن هذا أمر طبيعي يحدث في المجتمعات كلها وفي العصور كلها. غير أن الخطأ هنا هو في أن معظم هؤلاء الشبان تلقفوا لغتي الشعرية وطريقة كتابتي كأنها ثمرة يستهلكونه. وبينهم من أخذ يستهلكها بنوع من العلو والمبالغة وكأنه يريد أن «يزايد» عليّ... فتجاوز حدَّ صنع النماذج المطابقة إلى صنع النماذج المضخمة. وهذا مما أدى إلى النمطية. وكل نمطية مرض... لكنه مرض الناقل لا مرض المبدع.

كان يجدر بهؤلاء الشعراء، وبينهم من يملك موهبة شعرية حقيقية، أن يخلقوا مسافة بينهم وبين تجربتي الشعرية، وأن يوجهوا تأثرهم في المعنى الذي يؤكد تفردهم واستقلاليتهم، وأن يطوروا، بالتالي، وفقاً لتفجراتهم ما حققته أنا، لا أن يكتفوا بتبنّيه وممارسته بمنطق التكيف، كأن يحذفون هنا شيئاً، ويضيفون هناك شيئاً، أو يعدلون هنالك شيئاً، مع بقائهم ضمن الدفعة التي خلقتها تجربتي، وضمن إطارها.

والخطورة في ذلك أن هذا التقليد يخلق لدى المقلد حالة استيهامية يتخيل فيها أنه تجاوز غيره، وأوصل التعبير الشعري إلى أقصاه... ما يدفعه إلى التوهم أنه لا يكون موجوداً إلا إذا نفى غيره. ونفى على الأخص الشخص الذي يقلده. ومن هنا نفهم كيف أن الأكثر تقليداً ونقلاً لي هم الأكثر تهجماً علي.

إن ما صنعه وما يصنعه هؤلاء ليس أكثر من «دمية». وكما أن الدمية لا يمكن أن تصبح امرأة حقيقية مهما «شابهت» المرأة أو تشبهت بها، فإن مصنوعاتهم لا يصح أن تسمى شعراً مهما كانت بارعة في الإيحاء بأن بينها وبين الشعر تشابهاً.

أن يبدع الشاعر قصيدة، أعظم المهمات وأخطرها. إذ ليس أعظم ولا أخطر من أن يخلق الإنسان صورة للوجود تتجسد في قصيدة.

هنا أيضاً، في صميم الحداثة، نصطدم بعقلية التقليد. إن بين شكسبير ومالارميه، مثلاً، وهما على طرفي نقيض في الكتابة الشعرية، تشابهاً وأشياء مشتركة أكثر مما بين شكسبير ومقلديه أو مالارميه ومقلديه. فالمشترك بين المبدعين ليس ما يجمع بينهم تقليدياً، بل هو ما يجمع بينهم إبداعياً. والمشترك إذن يكمن في الكشف والإضاءة، أي فيما يفرق، ظاهرياً بين المبدعين، وفيما يفلت من التحديد.

❖ تنقلنا هنا إلى النقد الشعري، إلى دوره ومهماته، فهو يبدو، في ضوء كلامك، شبه غائب

❖ ❖ شبه غائب، مع أن الصحافة الأدبية تمتلئ به. ويمكن أن نوجز أسباب هذا الغياب، أي علل النقد، في النقاط التالية:

أولاً: مازال النقد خاضعاً، بشكل عام، للمقاييس النقدية القديمة. فهو يحاكم تجربة جديدة بتجارب قديمة. أي أنه ينقد الشاعر الجديد بمعايير كتب الشاعر ما كتبه انطلاقاً من رفضه هذه المعايير.

ثانياً: ما زال النقد خاضعاً لآلية العلاقة الشخصية، صداقة أو عداوة، سلباً أو إيجاباً. «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً»: هذا القانون القبلي هو نفسه لا يزال يوجه النقد السائد. ويعمق هذا القانون ويرسخه الوضع السياسي العربي وما يؤدي إليه من التزلف والمداهنة، طمعاً أو خوفاً. فهناك، مثلاً، شعراء لا يسمح بالكتابة عنهم إلا إذا كانت شتيمة أو تجريحاً.

ثالثاً: انعدام الثقافة. فلكي ننقد قصيدة لا يكفي أن تكون لنا ثقافة شعرية جمالية واسعة وحسب، وإنما يجب أن تكون لنا ثقافة عامة عميقة وشاملة. والحال أن معظم الذين ينقدون الشعر لا يمتلكون أياً من هاتين الثقافتين. ولهذا ليس النقد السائد إلا شكلاً متجدداً للمديح والهجاء القديمين.

رابعاً: النقد السائد أسير المضمونية، أي أنه ينقد «الأفكار» و«الموضوعات» ويهمل طريقة التعبير. ونقد الشعر هو، جوهرياً، نقد للبنية التعبيرية، وهو، عبر ذلك، نقد لما تنقله هذه البنية. فالمضمون، إذا صح الكلام عليه منفصلاً، هو ما ينبثق عضوياً من بنية التعبير، كما تنبثق رائحة الزهرة عضوياً من بنيتها.

أخلص إلى القول إن على الناقد الحديث أن يمتلك ثقافة تضاهي، على الأقل، ثقافة الشاعر الذي ينقده. وعليه أن لا يجابه القصيدة بأفكار ومعايير مسبقة. عليه أن لا يجابهها من حيث أنها واقعية أو سريالية، مفيدة أو ثورية، إلى آخر هذه التصنيفات اللاشعرية. وإنما عليه أن يجابهها من حيث أنها نص لغوي - جمالي. حينذاك يدرك أن القصيدة لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها. يدرك أنها فعل يتجاوز

اللغـة نفـسها، فبـالأحرى، يتجـاوز الـشروط الاجتماعيـة والاقتـصادية والـسياسية. كل قصيدة تتحـل إلى عناصـرها الـتي انطلقـت منـها، سـواء كانـت لغويـة أو اجتماعيـة... الخ، لا تكـون شـعراً. القـصيدة الحقيقيـة، القصيدة - الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر. والمهم، الجوهري، فيها هو هذا الشيء الآخر.

يتجلى لنا هذا الشيء الآخر في كون القصيدة هبوطاً خارقاً في الواقع من أجل الكشف عن دلالات تتجاوز هذا الواقع.

والقصيدة، بهذا المعنى، بؤرة احتمالات، إمكان يستمد قيمته وغناه من طاقته على الاستشراف، على الإيحاء بأن الواقع هو لكي يعاد بناؤه باستمرار. القصيدة نص، امتداد لا ينتهي، يولد دلالات بشكل دائم. هكذا تحل الدلالة محل «المضمون» ويحل التشوف محل التذكر، أي لا تعود الكلمة اصطلاحاً محدداً يقابل شيئاً محدداً، وإنما تصبح دلالة، أي مجموعة احتمالات. فالقصيدة جرح، نبع في جسد الواقع يتدفق أبداً. وهي، لذلك، تتجاوز مجراها. القصيدة، بهذا المعنى، قرينة العمل لا وصيفته. حدث - رمز، لا مادة استهلاكية. وكل قصيدة عظيمة بهذا المعنى يجب أن تكون نصاً - حداً، حيث يتقدم مبدعها، بوساطتها، موغلاً في اتجاه الواقع، أي في اتجاه نفسه واتجاه استقصاء القدرات التعبيرية، لغة وشكلاً. ومن هنا ليست اللغة التي يبتكرها الشاعر أو طريقة تعبيره أسلوباً أدبياً بقدر ما هي سلاح. ومن هنا كذلك ليس المهم أن يكتب الشاعر قصيدة جديدة ناجحة، بل المهم أن يحدد معنى الشعر وآفاقه في كل قصيدة يكتبها .وينتج عن ذلك أن القصيدة بقدر ما تؤكد خصوصيتها كنتاج فني خالص، تتطلب طريقة فنية - جمالية في تلقيها أو الاستجابة لها أو نقدها. فمثل هذه القصيدة التي ابتكرت جسدها، تبتكر، بالضرورة، قارئها وناقدها.

في هذا يكمن دور النقد، وتكمن مهماته

وليد شميط

الأسبوع العربي 20 أيار 1977

حول تجربة لبنان والتغيير الثقافي الجذري الشامل

❖ قد يتيح وضعك كشخص اختار ان يعيش نهائياً في لبنان، المسافة الضرورية بين النظرية والواقع، للتأمل في وضع لبنان ولفهمه، في ضوء التجربة التي خاضها. فكيف تنظر إلى هذا الوضع؟

❖ ❖ أشعر، في ما يتعلق بوضعي أولاً، أنني أعيش في نوع من الأرض الداخلية. وأشعر، على هذه الأرض، أنني لا أستطيع أن أنخرط، نظرياً أو عملياً، إلا في ما يبدو لي أنه الحقيقة، وأنه اليقين الكامل. ذلك أنني لا أقدر أن أتغاضى عما لا يقبله العقل أو القلب. فالغاية، مهما تكن عظيمة، لا تسوغ الوسيلة. إن الوسيلة الدنيئة لا يمكن أن تخدم غاية شريفة.

في هذا المناخ العقلي ـ النفسي الذي يهيمن على حياتي، اليوم، أقول: لا يمكن لشخص مثلي أن يكون لبنانياً ولا يمكنه أيضاً إلا أن يكون لبنانياً. ذلك مأزق كياني يكشف من جهة عن مدى جاذبية الظاهرة اللبنانية في الخريطة العربية الراهنة، كبيت ثقافي على حدة، ولكن ضمن البستان الثقافي العربي الفسيح، وعن مدى تأصلها في العقل والقلب. ويكشف، من جهة ثانية، عن مدى المخاطرة التي يكابدها هذا البيت حتى ليبدو أنه عائش أبداً في الأزمة الحاسمة: أزمة الوجود والمصير.

وهذه المخاطرة مزية وليست نقصاً: فأعمق ما في لبنان أنه وعد دائم، ومشروع دائم. لا يصح الكلام، في رأيي، على وضع لبنان، وبخاصة اليوم إذا أهملنا هذا المنظور.

❖ هل للبنان، إذاً، وضع لا مخرج له، أو لا حلّ له؟

❖ ❖ نعم، إذا أصررنا على الوصول إلى هذا المخرج أو هذا الحل في ضوء الماضي. ألم تكن محاولتنا لتغيير الحاضر، في ضوء الماضي، تحاصرنا دائماً في لعبة لا تنتهي؟ أليست «التغيرات» التي حدثت حتى الآن، تثبيتاً لما كان ثابتاً؟ ألم يقدنا ما حدث إلى «الوضع» (القديم) ذاته، الذي يمكن وصفه، تناقضياً، بأنه يستقر ويثبت ويستمر، بمقدار ما نحاول «تغييره»؟

❖ ما السبب في ذلك؟

❖ ❖ ربما كان ذلك عائداً إلى مفهوم التغيير الذي نمارسه. فنحن لا نزال ننظر إلى التغيير من مستوى سياسي. صحيح أن السياسة هي الحقل المباشر للصراع، لكنها ليست إلاّ بعداً من أبعاد كثيرة. التغيير إما أن يكون ثورياً، لا بالمعنى العنفي والمادي بل بالمعنى الثقافي الجذري الشامل، وإما أنه لا يكون إلا نوعاً من التحريك الذي يتيح للبنى القائمة أن تزداد استقراراً وتماسكاً.

والتغيير الثقافي الجذري والشامل، يعني تغيير بنية الجماعات، وهذا يفترض أن نطرح مشكلاتنا بصيغ جديدة، ضمن سياق جديد. أي أنه يفترض الوعي أولاً. فلا يمكن أن يكون التغيير الثوري تحريراً، إلا إذا كانت الجماعات التي تقوم به قد تغيّرت هي نفسها، وتحررت. فوجود الجماعات التي تعيش هذا الوعي، أي المتحررة جذرياً، أمر ضروري يجب أن يسبق عملية التغيير الثوري. دون ذلك لا يكون التغيير إلا تحريكاً للمستنقع، يقذف إلى السطح بمزيد من القشور والوحل. ولن يؤدي هذا التغيير كذلك إلا إلى أشكال أخرى من العنف والقمع. ولا يعود التغيير وعداً بالحرية والخبز والشعر وإنما يصبح على العكس وعداً بالعبودية والإرهاب والسجن.

❖ هل يعني هذا أنك ضد النضال الثوري في لبنان؟

❖ ❖ يعني أمراً واحداً هو أن النضال الثوري لا يمكن أن تقوم به إلا جماعات ثورية. والجماعة الثورية هي التي تحررت، في شكل كامل وجذري. تأمل في الصراع الذي خاضه لبنان: الجماعات التي خاضته وأعطته طابعه الأخير لم تكن منقسمة اقتصادياً أو اجتماعياً، وإنما كانت منقسمة دينياً. هكذا نرى أنها ازدادت تماسكاً وجموداً. وتكاد أن تصدر، في ممارساتها الفكرية والعملية عن نوع من العنصرية أو العرقية.

إنني ضد النضال الذي يتم في هذا المدار، مهما أعطيت له من التسميات، ومهما كانت التمويهات التي تغدق عليه.

❖ لكن يبقى من المهم أن نحدد وسائل النضال ومضامينه، وأن نحدد المناخ الذي يمكن أن ينمو فيه أي عمل فاعل في الواقع، في اتجاه المستقبل.

❖ ❖ يبدو لي أن الأولوية، من الناحية الأولى، يجب أن تكون للعمل على إبداع أشكال جديدة للتنظيم والممارسة. بعد ذلك يمكن تحديد وسائل النضال ومضامينه.

في أي حال يبدو لي أن هذه الوسائل يجب أن تكون ثقافية بالمعنى الشامل لهذه الكلمة، ومن دون اللجوء إلى العنف المادي المسلح. يجب على العكس، أن تمارس العنف الفكري: أعني أن تعيد النظر في كل شيء موروث أو راهن، إعادة نقد وتمثل وتجاوز. وهذا يعني، بالتالي، أن النضال يجب أن يتم في مناخ ديموقراطي.

❖ العنف المادي نتيجة لا سبب، نتيجة عجز عن تأسيس الجماعات تأسيساً جذرياً وطليعياً كي تعي واقعها وتعمل على تطويره ونظن أنه كذلك نتيجة عجز في المضمون وفي الممارسة على السواء.

❖ ❖ صحيح. وبهذا المعنى يمكن القول إن العنف الذي حدث كان، في الدرجة الأولى، عنفاً ضد لبنان ـ الوعد، أي ضد المستقبل. ثم إن الإنسان لا يلجأ إلى العنف المادي الوحشي إلا حين يشعر أنه فرغ من الإنسان فيه، أي من الطاقة الخلاقة التي هي دائماً طاقة اتجاه إلى الآخر، اتجاه تفاعل وحوار وحب، أي أنها طاقة ديموقراطية.

❖ كيف تنظر، في هذا الإطار، إلى العلمنة؟

❖ ❖ إنها خطوة أساسية، وطبيعية، لكن، لا يجوز أن نتصور أنها ستحل مشكلاتنا. فلا بد من أن يواكبها التحرر من الثقافة السهلة السائدة، الموروثة، فهذه الثقافة تنطلق من ماضوية غيبية (رومنطيقية، أحياناً، حتى السذاجة)، وهذه الماضوية نزعة تكرر الماضي في نسق واحد، وصورة واحدة، ومدار واحد، وسياق واحد، بحيث يفقد الحركة والحيوية ويتحول إلى دمية، وبحيث يتحول الحاضر إلى متحف من الزخارف والحلي والثياب التي تخلع على هذه الدمية. وهكذا بدل أن يكون الماضي في

خدمة الإنسان يصبح الإنسان على العكس، خادماً للماضي. ويتضمن ذلك، ضمن التركيب اللبناني، النظر إلى الإنسان في لبنان، لا من حيث هو إنسان مواطن، بل من حيث هو منتمٍ دينياً أو عائلياً أو اجتماعياً.

وهكذا لا بد من أن ترافق العلمنة إعادة نظر شاملة وجذرية في الموروث الديني - الثقافي، بحيث يصاغ حل المشكلة اللبنانية لا بروح الماضي بل بروح نقده وتجاوزه، أي بروح المستقبل.

❖ كيف تتصور في هذا المناخ قيام حركة ثقافية لبنانية جديدة؟

❖ ❖ يجب أن نفهم أولاً هذه الثقافة الراهنة من أجل أن نهدمها ونتخطاها. فهذه الثقافة إما أنها مجموعة من الصياغات والمعتقدات الجاهزة وإما أنها مجموعة من الصياغات والقوالب التي تزين بذهب «الأمجاد» القديمة، ثم يعرضها أصحابها، ويجلسون إزاءها، يتمرأون فيها. ويعني ذلك، بتعبير آخر، أننا في لبنان نعيش على مستوى المؤسسة الثقافية السائدة، بين قطبين: ثقافة الماضي الكامل، وثقافة الخطيئة. نحن إذن مطوقون بسندان «العودة» إلى تاريخ ما، من جهة، وبمطرقة «التوبة» (أي العودة إلى الأصل)، من جهة ثانية. إنها ثقافة اجترار وقبول. الإنسان، عندنا، كطاقة تتميز، بين الكائنات كلها، بالقوة العظمى، قوة طرح الأسئلة، غير موجود. وإذا كان الله في الحضارة الغربية هو الذي مات، كما يصرخ نيتشه، فإن الذي يموت عندنا، ليس الله، بل الإنسان بنفسه.

الثقافة الحية لا تنشأ إلا بقوة الأسئلة الجديدة، الحرة التي نطرحها على الذات والآخر والعالم. تلزمنا إذاً ثقافة مضادة، بل ضدية لهذه الثقافة السائدة، التي يمكن أن نصفها بأنها الثقافة - الثكنة. ولا يمكن أن تنشأ إلا خارج الأطر والبنى القائمة في الأطراف وعلى الهوامش. فأن تكون اليوم، في لبنان، خلاّقاً، هو أن تكون هامشياً.

ولكن من الضروري، أن ترتبط هذه الثقافة بممارسة سياسية ديموقراطية تطمح إلى تغيير الواقع. فإذا كان صحيحاً القول: لا يكون التحرر الجماعي من دون تحرر فردي، فمن الصحيح القول أيضاً: لا يكون التحرر الفردي، من دون تحرر جماعي.

ولهذا فإن المهمة الأولى أمام القوى الحية في لبنان هي أن تجد أشكالاً جديدة من التنظيم، والانخراط والعمل، خصوصاً أن شروطنا الاجتماعية والسياسية الراهنة تضعنا أمام هذا الخيار: إما التنظيم الديموقراطي الذي يرتفع بالإنسان، كرامة ومستقبلاً ومصيراً، فوق كل شيء، وإما البربرية.

بول شاوول

النهار العربي والدولي 4 حزيران 1977

الحضارة العربية ماتت

❖ هناك وجهة نظر تقول أن العربي يعيش حالة «اغتراب» بمعنى أنه يتأرجح بين واقعه الحضاري والثقافي وبين ثقافة مغايرة ومناقضة لهذا الواقع هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالعربي يتعرض لعملية قهر واستلاب اقتصادي، اجتماعي وسياسي، فكأن فقدان الهوية الحضارية قد أصبح هوية هذا الإنسان كيف ترى إلى هذه المسألة؟

❖ ❖ يجب أولاً تحديد مفهوم الاغتراب لأن هذا المصطلح غير واضح بالأساس وكل يرى إليه من زاويته، فالنظرة الدينية للاغتراب ترى أن الإنسان مغترب إزاء قوى الطبيعة والله. أما المفهوم الماركسي فيرى أن الإنسان مغترب إزاء الآلة...

شخصياً أميل إلى استبدال كلمة «اغتراب» بكلمة انسحاق على الصعيدين الثقافي والاقتصادي. وهنا لا بد من تسجيل ملاحظة أساسية وهي أن المجتمع الصناعي مغترب إزاء القوة المالية العربية.

❖ شاعر يكتب على نمط القصيدة الفرنسية «وقصيدته هذه» لم تأت نتيجة معاناة مجتمعية، هذا نوع من «التغريب» أليس كذلك؟

❖ ❖ هذا تقليد لا تغريب.

فالكتابة الشعرية على النمط الأوروبي ليست اغتراباً لأنه ليس للقصيدة الفرنسية طابع واحد أو شكل واحد. فالشعر ليس مؤسسة بل هو مظهر لتجربة معينة ولا يمكن لأي شاعر أن يقلد أشكال شاعر آخر.. وكل تقليد بهذا المعنى هو إسقاط للشعر إن لم يكن الشكل الشعري مظهراً لتجربة أصيلة.

❖ العربي الذي يعيش في مجتمع بدوي وانتقل، مخالفاً كل نواميس التطور الاجتماعي، إلى عصر الاستهلاك هذا الإنسان المغترب إزاء الآلة الأوروبية كثقافة واردة

❖ ❖ هذه من جملة تناقضات العالم الثالث إجمالاً. من جهة فرضت علينا الحضارة الغربية، فالغزو الاستعماري حمل معه إنتاجه ونحن بالنسبة له مجرد سوق استهلاكية. وهنا مفارقة بين واقعنا الحضاري

والحضارة الاستعمارية. من جهة أخرى تكشف أن سرعة التطور في الأدوات أكبر بكثير من سرعة التطور في البنية العقلية. فاستخدامك للراديو والتلفزيون عملية آلية بحتة، غير أن اكتشافك لمستوى الابتكار عملية طويلة ومعقدة.

❖ هل تعتقد أن هدف الاستعمار بتحويلنا إلى سوق لاستهلاك بضائعه، لم يترافق مع تصدير ثقافي جعلنا نقبل مثل هذا التحول؟

❖ ❖ لا شك بأن ذلك صحيح.

❖ ألا تعتقد أن هذا «تغريباً»؟

❖ ❖ إذا كنت تود استخدام مصطلح «التغريب» فلا مانع، فالاستعمار يغرب بهذا المعنى.

والحضارة أدوات يمكننا استخدامها غير مغتربين وغير مستلبين. خير مثال على ذلك اليابان، فالياباني يستخدم الأدوات المتطورة دون أن يكون مغترباً، فهو قد كيّف الآلة مع معطياته الحضارية دون أن يتنازل عن تراثه، بينما نحن في العالم العربي نفتقد ذلك. والفكر العربي انقسم فيما سمي «عصر النهضة» إلى:

1 ـ فكر يتبنى الحضارة الغربية تبنياً كاملاً ويرفض الماضي والتراث.

2 ـ فكر رفض الحضارة الغربية وتساهل في استخدام المنجزات المدنية، فالإسلام يجيز كل ما من شأنه تحسين الحياة.

3 ـ فكر انتقائي، لا معنى له.

هذا كله خطأ، المشكلة هي في أن نطرح على أنفسنا السؤال الأساسي من نحن: ما هو موقفنا الحضاري والثقافي؟ ما هي الثقافة العربية الراهنة، ما هي أسسها؟

هل نستطيع تحديد أسس هذه الثقافة بالنسبة للماضي أم للحاضر أم للمستقبل؟ أم بالقياس مع الثقافة الغربية؟ نحن الآن نتكلم بمصطلحات غربية.

❖ لقد طرح انطون سعادة هذا السؤال: «من نحن» على نفسه فأجاب عليه في إنشائه حزباً سياسياً تعرفه جيداً.

❖ ❖ إجابة أنطون سعادة على هذا السؤال كانت إجابة ثقافية وقومية.

قومياً كما طرحها أنطون سعادة تخلق إشكالات. فعندما قال نحن سوريون معنى ذلك أن هناك انفصالاً عن تسمية الوجود العربي. فتسمي هذا الانفصال خصوصية سورية ضمن هذا الوجود. لأن هذا الطرح السوري، في وضع الهيمنة الدينية، خلق مشكلات نعرفها جميعاً، وقد ذهب الحزب ضحيتها لأنها ممتزجة بالسياسة. في رأيي أن السؤال الأساسي «من نحن» يجب أن يبقى على المستوى الثقافي. وهذا ما فعله أنطون سعادة أولاً. فكان أول من طالب بالعودة إلى الجذور والأصالة. غير أن تسييس السؤال و الإجابة عليه في ما بعد إجابة سياسية فقط أعادنا إلى مشكلة الأقليات الدينية والمسائل السياسية المذهبية والطائفية.

❖ فلنحدد أكثر. تكلمت قبلاً على المستوى المادي والإقتصادي ولاحظت أن «البنية التحتية» في العالم العربي متخطية بكثير «البنية الفوقية» أليست هذه المسألة في حد ذاتها عملية «تغريب»؟

❖ ❖ تغريب العربي عن نفسه موجود وعلى جميع المستويات ليس مادياً فقط، بل ثقافياً. لكن هذه نظرة من الخارج. فلو عكسنا المسألة لوجدنا أن أميركا وأوروبا مستلبتان أيضاً إزاء الطاقة المالية العربية. وقد أحدثت هذه الطاقة خللاً في التوازن المالي في العالم ولأول مرة في التاريخ يكون هناك قوة مالية أكبر بكثير من القوة الصناعية.

❖ لنعد إلى الموضوع السياسي، ما هي مشكلات الثقافة العربية؟

❖ ❖ الموضوع كما يبدو لي أساسه من العصر العباسي حيث اتسعت ميادين الحياة بالقياس إلى الحياة الإسلامية السابقة، لذلك نشأت مشكلات جديدة فرأى المفكرون آنذاك أن ما يرثونه من فكر لا يستطيع حل هذه المشكلات ولا بد من روافد أخرى، من هذه الروافد مثلاً:

1 ـ خلق لغة شعرية جديدة مختلفة عن الشعر الجاهلي.

2 ـ اتجاه نحو الفلسفة اليونانية.

وكان جوهر المشكلة هو كيف يمكن التوفيق بين الدين والفلسفة. وتوصل العرب إلى أن الدين عقل والفلسفة عقل. فإذاً الدين والعقل شيئان لا يختلفان. عملياً كان ذلك حلاً تبسيطياً وبقيت المشكلة مطروحة.

والحقيقة أن ابن رشد كان ميالاً إلى تغليب العقل، باعتبار أن العقل لا يمكن أن يحكم بأمور الدين حكماً محسوساً، وبما أن عالم الدين غير محسوس فنترك الغيب للدين وكل ما يتعلق بالطبيعة للعقل.

المشكلة هنا تجددت وأصبحت أكثر تعقيداً، فالمجتمع العربي جوبه بحضارة وجميع أدواته الفكرية غير صالحة لمجابهة هذه المسألة.

فالعربي يرث ثقافة معينة لا يستطيع بواسطتها حل المشكلات التي تطرحها عليه الحضارة الحديثة. فماذا يفعل؟

تعلم لغة أجنبية، سافر إلى الخارج، وجاء الخارج إليه على شكل إرساليات وبعثات. وهكذا وجد المثقف نفسه في حالة حصار فمن جهة هو مضطر للإيمان بالدين، ومن جهة أخرى وجد نفسه يبتعد شيئاً فشيئاً عن الحلول الدينية. وزاد في البعد أنه أصبح يفكر بأدوات الثقافة الغربية متكلماً لغاتها. واللغة ثقافة كاملة.

❖ أليس هذا هو الاغتراب؟

❖ ❖ بالمعنى الاصطلاحي هذا ليس اغتراباً بل انسجام واقتلاع، فالمثقف في هذه الحالة قد أصبح مقتلعاً من جذوره وهويته.

❖ ذكرت أن الدين الإسلامي هو مؤسسة اجتماعية حقوقية سياسية وهو من الموروث والسؤال لا توجد أدوات فكرية تحليلية من داخل هذا الموروث؟

❖ ❖ لا يمكن إنتاج فكر بقرار، فالرغبة في وجود فكر عربي شيء ووجود هذا الفكر شيء آخر. أما لماذا لا يوجد فكر عربي فأنا لا أستطيع تفسير ذلك، وكل ما أستطيع قوله هو وجود واقع محدد هو أن الفكر العربي لم يتطور وهذا ما نعرفه موضوعياً.

❖ قامت حركات فلاحية من داخل النظام ضده

❖ ❖ أنا لا أعتقد.

❖ إذا اعتبرنا هذه المسألة صحيحة فلا نستطيع ربط الظاهرة هذه بوجود حركات هامشية كالقرمطية التي لم تحدد سبب هامشيتها وكأنها نشأت بدون جذور ولا منطلقات اجتماعية ودينية . عقائدية نود تحديد الإطار الاجتماعي والسياسي والفكري والثقافي الذي حكم نشوء هذه الظاهرة، فلو كان الدين كما تقول قالباً متماسكاً لا يفسح مجالاً للصراع فلا داعي أبداً لظهور حركات كالحركة القرمطية؟

❖ ❖ هل تعرف ما هو التأويل؟ التأويل يأخذ النصوص ويفسرها حسب الحالة والحاجة. وفي النظام الرسمي الديني التأويل غير مسموح به، وقد امتلكت الحركات الهامشية تأويل هذا واستخدمته كسلاح نظري تبرر بواسطته وضعها وظروفها ولم تستطع هذه الحركات أن تغير، بهذا المعنى ظل القرامطة هامشيين ومنبوذين.

❖ الفكر الثقافي السياسي الرسمي للنظام هو اتجاه في الدين ولا نستطيع القول أنه الدين

❖ ❖ لا فصل بين الدين والنظام.

❖ لو انتصر القرامطة لشكلوا نظاماً دينياً وأريد أن أفترض افتراضاً معاكساً، فعدم انتصار القرامطة لا يعني أبداً أنهم خارج الدين من حيث ثقافتهم وفكرهم

❖ ❖ الاتجاه الرسمي هو الخط الديني، هو تفسير الدين الإسلامي. الدين كممارسة مرتبطة بالسلطة، أنت تتكلم عن الدين كظاهرة اجتماعية سياسية وثقافية، فالدين كما مورس على مستوى النظام والمؤسسات هو المعتقد الديني المذهبي السائد. وكل من يخرج على ذلك كان يسمى إما شعوبياً وإما كافراً وإما زنديقاً.

❖ هل الدين بمعناه السياسي الثقافي الحقوقي أقرب إلى الاتجاه الديني المذهبي السائد أم إلى الاتجاه القرمطي؟

❖❖ أقرب إلى الاتجاه المذهبي.

❖ يبدو وكأن الحركات الهامشية كما تكلمت عليها كانت مبدعة لخروجها على النظام الديني السائد وكذلك كان إبداع أبي نواس وابن الرومي وغيرهما من الشعوبيين وقد شكل هؤلاء إضاءات في التاريخ العربي لم

تتواصل، فهل تعتقد أن «النظام» هو السبب الرئيسي في عدم التواصل الإبداعي هذا، أم أن الأدوات المعرفية المستوردة هي التي حالت دون الإجابة على مشكلاتنا؟

❖ ❖ السبب يعود إلى العاملين معاً: العامل الديني والعامل المعرفي المستورد. وهنا تكمن أزمة الماركسية في المجتمع العربي لأن الفكر الماركسي عندنا يؤخذ كما تؤخذ الحقائق الدينية، بينما يجب أن يفهم كمنهج لدراسة واقع معين ولكي تدرس واقعاً يجب أن تدرسه بعناصره وبأدواته وبموضوعاته.

فالماركسية لم تدرس الواقع العربي إلا على مستوى سطحي لم تتعداه إلى العمق الحضاري. وما الأشخاص الذين ذكرتهم كأبي نواس وابن الرومي وابن خلدون سوى إضاءات وشرارات هامشية وأصوات منعزلة لا تطبع التراث العربي بخط فكري، كما أن بعض من نتغنى بهم كالمعتزلة هم في رأيي حركة رجعية عمقياً رغم قولها بالعقل. فبدل أن يدافع المعتزلة عن الدين بالإيمان، دافعوا عنه بعقلنة الغيب وتبرير البعد الغيبي عن طريق استخدام العقل. وهذا في رأيي تخلف.

❖ بعد الحرب اللبنانية هناك محاولات لقراءة التاريخ العربي ماركسياً. من هذه المحاولات محاولة وجيه كوثراني وبعض الكتابات التي نشرت في إحدى الصحف اليومية والتي تمثلت بأن أشهر صاحبها إسلامه إلى جانب مسيحيته تأكيداً لوحدة المصير المشترك

❖ ❖ كتاب كوثراني بحث على المستوى السياسي فقط وليس على المستوى الإيديولوجي الحضاري. ولو كنت رئيساً لتحرير الصحيفة المشار إليها لما سمحت بنشر هذه الشعارات.

❖ هناك وجهات نظر عدة في تقويم العقل وتحديده فماذا تقصد باستخدام العقل؟

❖ ❖ المقصود هنا هو العقل المنهجي المنطقي، البحث بالمعنى الديكارتي كمنهج للبحث قائم على المنطق والأصول.

❖ هل نستطيع أن نضع اتجاهاً لهذا العقل وتحدد بعض مواصفاته.

❖ ❖ الفلسفة العقلية تخضع كل الظواهر للتجربة والمنطق وضمن هذا الفهم للعقل هناك الكثير من الاتجاهات حيث حدد كل فيلسوف

العقل ضمن مفهوم خاص به. فأرسطو مثلاً يربطه بالعقل الكلي الإلهي. وهيدغر وهيغل وماركس يختلفون في تحديد العقل واتجاهاته وليس هذا مهماً، فالمهم العقل كمنهج.

❖ أنت تأخذ أداة فكرية من خارج التراث لتفسير الواقع الناتج عنه

❖ ❖ نستطيع أن نأخذ من التراث ابن خلدون والرازي وابن الراوندي، ومن المعروف على الصعيد الحضاري العام أن الحضارة العربية غير عقلية.

الجواب العربي على مشكلات العالم جواب إيديولوجي بحت. بينما أجوبة الحضارة اليونانية عقلية وعلمية والمعروف أن الحضارة الأوروبية هي امتداد لليونانية. كما نستطيع القول أن الجواب الذي قدمته الحضارة العربية قد مات، والحضارة العربية بمعنى ما، ماتت واستنفدت طاقتها كموروث، والتمسك بها كالتمسك بجثة.

لماذا نخاف أن نقول أنها ماتت. الحضارة إنتاج الإنسان وهو يستطيع خلق بديل جديد لها.

❖ تقول أنه باستطاعتنا الاستفادة من الرازي والراوندي وابن خلدون وفي نفس الوقت ترى أن الحضارة العربية ماتت، فكيف توفق بين الأمرين؟

❖ ❖ ما قدمه الراوندي والرازي قد لا يعنينا بشيء رغم كونه ظاهرة تاريخية فذة. أنا أعتقد أن الحضارة العربية ماتت ويجب أن تموت «إذا ما كان فيها نبض» باتجاه إنشاء حضارة جديدة لأن الإنسان هو المهم.

❖ ما هي ملامح الحضارة الجديدة التي تقول بها؟

❖ ❖ ملامحها هي ملامح هذا الإنسان وأنا أعتقد بالإنسان وليس بمنجزاته.

❖ الإنسان كمفكر وكمبدع هو نتاج مجتمعي، نتاج هذا التراث الطويل، فكيف يمكن أن نكون ضد هذا التاريخ وضد هذا التراث وننطلق منه في نفس الوقت؟

❖ ❖ أكبر دليل على أن هذا التاريخ قد مات هو أنه علّم أوروبا ومع ذلك لا دور له الآن. فتاريخنا مات عملياً، ولو كان حياً لاختلف موقفنا منه.

كذلك قيمنا الحضارية استنفدت. ماتت وانتهت. ونحن الآن نعيش على قيم أخرى. وكما يطلع من الأنقاض شيء حي بالصراع، سوف يطلع من رماد هذا التاريخ حركات مهمة وخطيرة وقد تؤدي إلى فشل مريع أو إلى تقدم هائل.

فالثورة كالبياض، أي نقطة في البياض تشوهه أو هي كالسير على حد السيف، شعرة إلى الجحيم وشعرة إلى الجنة. لذلك يجب أن يكون الصراع عميقاً جداً ونقياً جداً وإلا فإنه لا يخدم إلا القوى القديمة.

❖ القوة المالية التي تكلمنا عليها في بداية الحديث قد طغت ولأول مرة في التاريخ على القوة الصناعية، فكيف نستطيع التوفيق بين هذه القوة المالية وحجمها وبين الحضارة ـ الجثة؟

❖ ❖ هذا أكبر دليل على أن الحضارة جثة هامدة. فالثروة هبطت على العربي من الفراغ ولم يعمل لإنتاجها، لذلك فهي لا تؤثر فيه إنها رديف. فالمال أكبر من العربي وهو يحكمه، وبالمعنى العميق للكلمة، وهذا دليل على أن الحضارة العربية جثة وأكثر من جثة.

❖ هذه الجثة لم تدفن بعد ولأسباب مختلفة وهي ما زالت حية فاعلة فينا. ما هو السبيل لدفنها؟ هل هو بجلب أدوات من خارجها، أم بأدوات تستخرج من داخل هذه الجثة؟ وكيف السبيل لاستخراجها؟

❖ ❖ بالوعي والتنظيم. ليس هناك غير الثورة وغير الوعي. والحركات النموذجية موجودة في الموروث وهي أنقى ما في المجتمع العربي منذ القديم حتى اليوم رغم أخطائها.

❖ إذن لقد أصبحت الجثة هذه هي البداية والنهاية؟

❖ ❖ وعي ذلك شرط ضروري لكل تجديد.

❖ تقصد أن «المجتمع معرفة، والمعرفة قوة»؟

❖ ❖ تماماً. يجب وعي أن قيمنا ماتت لأن الوعي هو الذي يعطي أدوات التغيير.

❖ الثورة التي تقترحها أو المقترحة من ذاتها ما هي ملامحها ومواصفاتها الثقافية؟

❖ ❖ الثقافة لا تنشأ إلا بالممارسة خلال الثورة، ويجب أن لا تكون الثقافة مرتبطة بالسياسة على المستوى المباشر. وإذا ارتبطت، معنى ذلك أن الثقافة صارت تعليمات وشعارات ولا ثقافة دون نقد مستمر وإعادة نظر مستمرة وإبداع مستمر أياً كانت الأوضاع.

أجرى الحوار: مصطفى زين و هاشم قاسم

مجلة «الديار» 28 آب 1977

مفهوم التجديد الشعري

❖ في «مفرد بصيغة الجمع» تبرز لغتك الشعرية أنت تنشد التجديد، وتريد خلق لغة شعرية جديدة وخاصة ما هو مفهوم التجديد الشعري في نظرك؟

❖❖ اللغة الشعرية نتيجة لموقف وليست سبباً. وليست اللغة الشعرية صيغة أو مفردات، وإنما هي مقاربة باللغة للعالم. لذلك قبل الكلام على هذه المقاربة لا بد من الكلام على الموقف. ويمكن تلخيص الموقف بأنه ثورة شعرية بالمعنى الشامل والجذري. وقد يبدو متناقضاً أن نتكلم على ثورة شعرية في مجتمع لم يحقق بعد ثورته الاقتصادية أو الاجتماعية أو السياسية. غير أن هذا أمر واقع يضيئه من الناحية النظرية مبدأ التفاوت في البنى. أي التفاوت في التطور والتغيير. ولا تتمثل هذه الثورة كما يشيع حتى الآن في مجرد الخروج على التفعيلة الخليلية ولا في مجرد الكتابة بالنثر أيضاً. وإنما تتمثل في تغيير مفهوم الشعر كما ورثناه وتغيير النظرة إليه وتغيير الطرق الموروثة لمقاربة العالم شعرياً. هذا هو أعمق ما في الثورة الشعرية العربية اليوم. إن كثيرين ممن اكتفوا بالخروج على التفعيلة الخليلية يكتبون شعراً أكثر تخلفاً من أدنى نتاج شعري قديم. كذلك تجد بالمقابل كثيرين ممن يكتبون نثراً ينطلقون من مفهومات تقليدية وينقلون رؤيا تقليدية. ضمن هذا الإطار يصح الكلام على اللغة الشعرية. فمثل هذه الثورة تقتضي بالضرورة لغة شعرية جديدة. وطبيعي أن دراسة هذه اللغة لا يمكن تحديدها بصيغ جاهزة أو وصفات، وإنما تدرس ميدانياً، فهي تختلف من شاعر إلى شاعر وربما اختلفت من قصيدة إلى قصيدة. ذلك أنها لغة تتحرك في أفق متغير باستمرار. وهي تفلت من كل تحديد نهائي، وهذا الإفلات خاصة أساسية من خواصها. وإذا صح أن ندرس

اللغة الشعرية وفقاً لمبادئ علم جمال القاعدة أو علم جمال الثبات، فإن اللغة الجديدة لا نستطيع أن ندرسها إلا وفقاً لعلم جمال المتحول. أو علم جمال التغير.

❖ لكي نحدد أكثر، أعطنا مثلاً تبسيطياً للأفق الذي تسير فيه هذه اللغة الشعرية

❖ ❖ سأعطيك مثلاً يوضح بعض الفروقات الكبرى بين هذه اللغة واللغة القديمة. إنه الفرق بين المحتمل واليقيني. اللغة الشعرية القديمة هي لغة اليقيني ولذلك هي لغة الأفكار الواضحة، المباشرة، العينية، العقلية. وهي بالإضافة إلى ذلك لغة الوضوح السطحي والحكمة. مثلاً يقول زهير بن أبي سلمى:

ومن لا يصانع في أمور كثيرة

يضرس بأنياب ويوطأ بميسم

ويقول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم...... وهكذا.. فهذا كلام ليس فيه من الشعر إلا الوزن. أعني أنه ليس شعراً. ذلك أنه لا ينقل تجربة الشاعر، وإنما ينقل أفكاراً عامة جاهزة وشائعة. والشاعر هنا مجرد وسيط وكل قارئ يعرف هذه الأفكار كما يعرفها الشاعر. وهو ليس بحاجة إليه لكي يعرفها. بينما بالمقابل إذا قرأنا مثل هذا البيت لشاعر عربي اسمه الشريف العقيلي:

ضاقت عليّ نواحيها فما قدرت

على الإناخة في ساحاتها القبل

فالشاعر هنا لا ينقل لنا أفكاراً، شائعة عن الحب وتجربة القبلة والحنين إلى الحبيبة، مما هو شائع في الشعر العربي القديم والحديث. وإنما ينقل إلينا حالة ـ صورة. وهذه الحالة ـ الصورة لا يعرفها القارئ

قبل هذا الشاعر. لذلك حين يقرأها يشعر بأن أفقاً يتفتح أمامه، ويشعر أن عالمه يزداد غنىً، بخلاف الأمر حينما يقرأ النموذج السابق. ضمن الأفق الثاني تسير اللغة الشعرية الجديدة.

❖ كما في هذين المثالين، نلاحظ أن الرموز الصورية، واستعمال الأحرف المفردة، كثيرة في ديوانك الجديد «مفرد بصيغة الجمع»، مثلا: المربع والمثلث وشارة اللانهاية والأسهم و: دال،تاء، واو، نون، سين، ألف الخ هل هي عناصر ضرورية للغة شعرية جديدة؟

❖ ❖ كما تقتضي الثورة الشعرية لغة شعرية جديدة، فإن اللغة الشعرية تعني فيما تعني كتابة جديدة. وتقوم هذه الكتابة على مختلف عناصر الخط، كلمات وأشكالاً خطية. فالمثلث والمربع وشارة اللانهاية والحروف المفردة والأسهم، هذه كلها امتدادات للكلمات، وترسيمات تعطي للكلمة بعض أبعادها الحسية أحياناً، وأحياناً تشير إلى ما لا تقدر الكلمة أن تلتقط. وهكذا يجب أن ننظر إلى البياض، مثلاً، في الصفحة، وإلى الفراغات، حتى نسق الأسطر يلعب دوره في هذا المجال. وفي هذا ما يخرجنا من عالم السماع الذي يقوم عليه الجمال التقليدي، أي عالم الخطابة، إلى عالم التأمل والانخراط في النص، كأننا ننخرط في شبكة، أي إلى عالم الكتابة. أضيف إلى ذلك أن لاستخدام بعض الحروف قيمة صوتية لا تتوفر في كلمة أو كلمتين. وفيها، إلى ذلك، استدعاء سحري ورمزي يتعلق بخصائص الحروف.

❖ «نمحو وجهينا - نكتشف وجهينا» «نلتقي - نفترق» «للحب منفى الحب» «لم يعد يرى - أعني بدأ الآن يرى» الخ كيف تفسر هذا التضاد، أو التناقض، الوافر في شعرك؟

❖ ❖ هذا التضاد، أو التناقض، الذي تشير إليه هو على العكس علامة الوحدة. فعلى مستوى الواقع ليس الإنسان ما هو بل ما يكون. وإذن الإنسان ليس الرغبة التي تحققت وإنما هو الرغبة التي تحركه إلى

ما هو أبعد. فكأنما في صميم الإنسان حركة تنفيه بقدر ما تثبته، وبقدر ما تنفيه تثبته. وعلى مستوى النظر ليس هناك تجربة غنية إلا التجربة المتناقضة. إنها التجربة العظيمة في جميع المجالات وعلى جميع المستويات. هي تلك اللحظة التي يتعانق فيها الموت والحياة. حينما يعيش الإنسان أعلى أشكال النشوة يكون في الواقع في أقرب لحظاته إلى الموت.

التجربة الجنسية تضيء ذلك لمن يعرفها حقاً. فالحياة شكل من تراجع الموت، والموت شكل من تراجع الحياة. وبهذا المعنى كل تجربة عظيمة لا يمكن إلا أن تكون تناقضية ومأساوية.

❖ تقول: «نعقد صلحاً مع الصعاليك ننشئ سلطة الإبادة» وأيضاً: «سلاماً للفساد الخالق/ الأليف كأنه الهواء المؤسس كأنه البدء» و«أنا المتوثن والهدم عبادتي» إلى ما هناك من دعوة إلى الهدم والعنف كيف يمكن لشاعر خلاق أن يطلب الإبادة وأن يتخذ العنف طريقاً. أليس هذا نقيض الشعر والخلق؟

❖ ❖ حين تعيش في عالم لا يواجهك فيه على جميع المستويات غير القمع أو القيد فإن الفوضى تصبح الشريعة الإنسانية بامتياز، يصبح الشر خيراً، والفساد صلاحاً، والعنف سلاماً.

❖ أحد الشعراء الفلسطينيين اتهمك قائلاً: «يأتي أدونيس ويثير قضايا بعيدة كلياً عن وقوف الشعر في وجه المؤامرة الدائمة، وهذه هي مؤامرته على الشعر أساسا» نطرح هذا السؤال لتوضيح الأمر.

❖ ❖ لا أعرف أن أتكلم بلغة المؤامرة فهذه أتركها لغيري. فليتسلوا بها ولينعموا. ثانياً، ليست هناك قضايا بعيدة عن الشعر، جميع القضايا شعرية، وما أهدف إليه، وأحرص عليه أيضاً، هو العمل على أن تظل للشعر خصوصيته وأن نتكلم على الشعر، سواء كان سياسياً أو غير سياسي، بلغة الشعر وحده. إن أحد وجوه أزمة الحركة الشعرية العربية الجديدة هو الكلام على الشعر بلغة من خارج الشعر. وهذا يؤدي إلى قتل

الشعر وإلى عدم خدمة السياسة في الوقت نفسه. السياسة العظيمة هي رؤيا ثقافية عظيمة. وهي بهذا المعنى جزء من الشعر. وكل إلحاق للشعر بالممارسة السياسية اليومية لا يكشف فقط عن جهل بالشعر والسياسة معاً وإنما يكشف عما هو أخطر. عن شكل من أشكال الموت الحضاري. وعن شكل من أشكال موت الإنسان.

❖ **يقال أيضاً أنك «كنت هارباً وها انت عائد الآن إلى الكاميرا من جديد»**

❖ ❖ من المؤسف أن الذين يقولون هذا القول ينسون الألف باء.. ليست الثورة شكلاً محدداً ولا مكاناً محدداً ولا تعبيراً محدداً، وليست كذلك وقتاً محدداً. وأكثر من ذلك ليست شعاراً محدداً. الثورة حركة كاملة وجذرية، وما لا تقدر أن تمارسه هنا يمكن أن تمارسه هناك. وما لا تقدر أن تفعله في هذه اللحظة تفعله في لحظة تالية. وما لا تقدر أن تعيشه في مستوى معين ومجال معين يمكن أن تعيشه في مجال آخر ومستوى آخر. إن من أهم معوقات الحركة الثورية هو أن تتحول الثورة إلى ثوب مفصل تفصيلاً خاصاً على جسد خاص، وهو أن تصبح خيطية البعد. وهو أن تتحول إلى ستار يختفي وراءه بعضهم لينفثوا أحقادهم أو ليتسلقوا على حساب غيرهم. كل ما أستطيع أن أقوله في هذا الصدد هو: أرجو من هؤلاء الذين يقولون هذا القول أن ينظروا في أنفسهم قبل أن يحاكموا الآخرين. وإذا كان من شيء يجب أن تتطهر منه الحركة الثورية في تعاملها فهو هذه العقلية الاتهامية المجانية التي لا تسيء أخيراً، إلا إلى الثورة نفسها. إن الثورة هي أيضاً، وفي الدرجة الأولى، حركة من الارتفاع بالإنسان وحركة تفجير لطاقاته الخلاقة. أما تحويل الثورة إلى حركة من الاتهامات والشتائم فأمر يتحول إلى سلاح في يد أعدائه. عدا أنه يقزمها ويخرجها شيئاً فشيئاً من حلبة التاريخ. أما الكاميرا فلم أسع في حياتي

إليها، بل كثيراً ما رفضتها وهي تسعى إليّ، لكن ما ذنبي إذا كان لي حضور لا يمكن أن يقوى على طمسه أي شيء. إنني، أخيراً، لا أتهم أحداً ولا أحقد على أحد، ذلك لأنني لست في موقف المدافع ولا يمكن أن أقف هذا الموقف لأنني أرفض أن يعلمني في هذا المجال أي إنسان أي شيء.

❖ وقال عنك صلاح عبد الصبور انك «تخلط بين الشاعر والكاهن والزعيم السياسي».

❖ ❖ نعم. أنا شاعر وكاهن وسياسي. لكن بالمعنى الذي يرى إليه الشعر. وكما أن الشعر منفتح على كل شيء، فإن الشاعر هو أيضاً منفتح على كل شيء. فالقصيدة ليست مجرد صور أو مشاعر أو تخيلات أو لغة. وإنما هي حضارة كاملة في مستواها وفي إطار منظورها. القصيدة هي كون مصغر.

أجرى الحوار: وديع سعادة

مجلة «الأسبوع العربي» بيروت 29 آب 1977

السياسة والثقافة

بين أدونيس وحركة الحداثة الشعرية علاقة رحميّة خلاّقة ومجددة منذ الخمسينات. فقد ارتبطت هذه الحركة بشعره وأضحى الكلام على الشعر الحديث يعني بشكل ما الكلام على أدونيس. مر الشاعر الكبير في باريس، التقيناه أكثر من مرة. أجرينا معه هذا الحوار..

❖ من المعروف أن الحرب اللبنانية رغم شراستها لم تكن أول الحروب والخضات أو الثورات التي عرفناها في التاريخ العربي لكن المفكر العربي، أو الفنان كان يأتي دوماً متأخراً على هذه الحروب فقط من أجل تفسيرها والكشف عن أسبابها ونتائجها. من هنا نرى وجوب إعادة النظر بالمفكر العربي أصلاً، الذي يستأنس في فعل تفسير الأحداث لا في جهد استشرافها. إلى أي مدى كنت، كشاعر، تستشرف ما حصل في الحرب اللبنانية؟ وأين يلمس القارئ الرؤيا المستقبلية السياسية في شعرك؟

❖ ❖ قد أوافقك فيما يتعلق بمجيء المفكر أو الفنان متأخراً على مستوى التحليل السياسي. فأنا أعتقد أن السياسة العربية جملة وتفصيلاً لا ترتكز إلى أصول ثقافية وليس عند السياسيين أي بعد ثقافي. ولا بد لكل سياسة عظيمة من أن ترتكز على ثقافة عظيمة. وبما أن الثقافة العظيمة لدى السياسيين غائبة، فإن السياسة العظيمة هي بالضرورة غائبة. يمكن أن أوافقك أيضاً على مستوى التحليل الفكري، لكني أختلف معك على المستويين الفني، والشعري بشكل خاص. فهناك شعراء استشرفوا باستمرار ما يحدث في الحياة العربية.

والحرب اللبنانية الأخيرة ليست إلا نوعاً من الانفجار الكبير في وضع مهيأ. فهي موجودة أو كامنة بالقوة. ولا أريد هنا أن أتواضع كما لا أريد

أن أفتخر أن ما وصل إليه لبنان وبعض البلدان العربية رأيته في قصائد كثيرة لي، خصوصاً، في «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف». و«هذا هو اسمي». فأنا شخصياً على الرغم من هول هذه الحرب ومن الدمار النفسي في الدرجة الأولى والدمار المادي في الدرجة الثانية، لم تفاجئني كثيراً، أو لم تفاجئني على الإطلاق، باستثناء بعض الأحداث التفصيلية اللاإنسانية، ولذلك لم تهزني بالمعنى الشعري أبداً، من حيث هي حدث تاريخي خاص.

❖ نستطيع القول أن ما يهزنا فعلاً في هذه الحرب أن لا هوية لها، وهذه مشكلة معقدة لكل مراقب مهتم أو باحث هل هذه المرحلة هي «المرحلة الضبابية، التي تختلط فيها الأشياء والمقاييس لتعبر فيما بعد عن البداية التي نتوقعها، أم أنها سلسلة من سلاسل النسيان التي اعتدنا عليها في العالم العربي، وبمعنى أوضح، كيف تنبئ هذه المرحلة عن ولادة المستقبل؟

❖ ❖ أنا أميل إلى أن تكون نوعاً من تعميق الحالة التي نعيش فيها، لا نوعاً من تخطي هذه الحالة. لذلك أشك بأنها ستكون عنصراً مغيراً. قد تكون، على العكس، عنصراً آخر من عناصر تثبيت الثابت. وهي على هذا المستوى بخلاف جميع الحروب التي حصلت تقريباً. لكن أنا أتمنى كما قلت لك قبل بدء حوارنا، لو أن مسألة الحرب اللبنانية تعالج بشكل أكثر دقة وأكثر شمولاً وتفصيلاً وإحاطة. وفي رأيي أن الكلام عليها عرضاً غير جائز. لذلك أعتذر عن الكلام.

❖ الكلام على الشعر لا يتباين والكلام على هذه الحرب، لأنها كما قلنا شارفت الجنون وطغى عليها مناخ الهدم فالباحث في شعرك من «قصائد أولى» حتى «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» يكتشف أنك كنت تبحث عن شيء ما أسميه نوعاً من «الحداثة» حيث كانت الرؤيا الشعرية ناشطة في المرحلة المتأخرة نشعر أن الحوار أو التفاعل بين الذاكرة والرؤيا يشتد بحيث أن ذاكرتك تظهر أنشط من الرؤيا؟

❖ ❖ السؤال متشعب جداً ومقدمة السؤال قد تغاير نهايته. هذا المأخذ على المرحلة المتأخرة من شعري يجب أن يستند إلى قراءة حقيقية، فهل تريد أن تقول أن قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» تستند إلى ذاكرة؟

(«مفرد بصيغة الجمع» تعبر عن مرحلة متطورة ومعقدة جداً في الشعر الحديث وتسمى وفقاً لمذاهب علم الألسنية وخاصة في دراسات الناقد الفرنسي جان بيار ريشار بالنص غير المقروء لهذا سأفرد لها سؤالاً خاصاً)!

إذا كان هناك شاعر يلغي الذاكرة من الشعر، والإبداع الشعري، فأعتقد أنه أنا. ليس في شعري أي أثر للذاكرة بالمعنى الثقافي، لا على مستوى الذاكرة تراثياً ولا على مستوى الذاكرة الشخصية. وأنا أتساءل مثلاً أين تجد هذه الذاكرة؟ في أية قصيدة أو في أي نص؟ وأتمنى أن يدلني أحد على ذلك. ولعل الغموض الذي يتهم به شعري بعض القراء عائد في الأساس إلى انعدام الذاكرة في هذا الشعر.

❖ عدم التنقيط الذي يغني أشكال قراءة النص الواحد، الفواصل الجديدة التي تجعل القراءة أكثر بطئاً، المساحات البيضاء في القصيدة أو الفراغات التي غالباً ما ما تكون ذات دلالات واسعة الخ وبشكل عام نحصر هذه الملاحظات في لعبة الشكل الفني للقصيدة فالأشكال التي تستعملها في «هذا هو اسمي» و«قبر من أجل نيويورك» الخ غير مألوفة في تاريخ الشعر العربي، ولا نشهدها إلا في الشعر الغربي الحديث وخاصة الفرنسي منه.

❖ ❖ على العكس. الكتابة الشعرية هي صراع دائم ضد «الثقافة » أو الذاكرة كما سميتها باعتبار أنها مستودع للجاهز والمعروف والشائع. لذلك فهي تتجه بشكل عام نحو الماضي. وكل إبداع هو في صراع مستمر مع الماضي. إذن، هو في صراع مستمر مع الذاكرة وهو نقيضها وضدها. وفي كل ما أكتبه شعراً ونثراً يلاحقني هاجس تحطيم الذاكرة. هذا من ناحية. من ناحية أخرى، الشكل الشعري ليس ذاكرة لأن كل شكل جديد

هو نتيجة رؤيا جديدة، والشاعر لا يمكنه أن يستعين بذاكرته أبداً لاتخاذ شكل جديد باعتبار أن الشكل ليس وجوداً جائزاً أو ليس وجوداً في المطلق وإنما هو تابع لتعبير معين أو لتجربة معينة.

وبما أن التجربة تنبجس باستمرار، فالشكل يجب أن يكون باستمرار ضد الذاكرة إلا إذا كان شكلاً تقليدياً كأن تكتب اليوم كما يكتب امرؤ القيس وبالشكل نفسه. أما في «وقت بين الرماد والورد» فالشكل ينفي الذاكرة بتاتاً، ثقافية كانت أم تراثية.

ثم إنني أود أن أشير هنا إلى المبالغة في نظرتنا السائدة للتأثر بالشعر الفرنسي. إن في هذه النظرة خطأ كبير. عدا أنها تصدر عن موقف استلابي مبهور، إزاء الثقافة الغربية. ليس الشعر الفرنسي الراهن، أو الأميركي الراهن، أكثر أهمية وغنى من الشعر العربي الراهن. وإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم، فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضاً بإبداعاتنا العربية. أن نكتب بالنثر، اليوم، لا يعني أننا نقلد. ولو صح ذلك لكانت كتابتنا بالوزن، بحسب هذا المنظور، تقليداً أيضاً. التقليد هو ألاّ يكون لدى المقلد شيء يقوله. لا على مستوى التجربة ولا على مستوى التعبير. فأين نجد مثل هذا التقليد؟

ليت واحداً يقول لنا، في بحث جدي، أين الشكل المحدد، مثلاً، في أية قصيدة فرنسية أو أميركية، كتبت على منواله «قبر من أجل نيويورك» أو «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» أو «هذا هو اسمي» أو «مفرد بصيغة الجمع».

إن الناقد الحقيقي، شأن الشاعر الحقيقي، يعرف أن الشكل الفني لا يؤخذ ولا يستعار، لسبب فني بسيط هو أن الشكل ليس شيئاً موجوداً وجوداً مستقلاً. فشكل القصيدة هو القصيدة نفسها: وتلك هي خاصية من أهم الخاصيات التي تميز الكتابة الشعرية الجديدة عن الكتابة الشعرية القديمة. ومعنى ذلك أن أخذ الشكل هو أخذ للقصيدة كلها. فهل صحيح أن الشعر العربي اليوم ليس إلا أخذاً للشعر الفرنسي؟ إن من يقول هذا القول لا يعرف الشعر العربي ولا الشعر الفرنسي: إنه، باختصار، لا يعرف الشعر.

❖ أستطيع أن أستنتج أنك لم تتأثر بأحد. وأن كل نتاجك الشعري جاء وليد رؤيا صافية؟

❖ ❖ على العكس، تأثرت.

❖ بمن؟

❖ ❖ ما من أحد إلا ويتأثر. لكن هناك تأثراً اتباعياً، وآخر تحولياً تفاعلياً.

أرسطو تأثر بأفلاطون، وماركس تأثر بهيغل... الخ. الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس. المهم أن يتأثر أحدنا ليحوّل ما تأثر به ويصبح جزءاً من شخصيته. لم أتأثر بشاعر بعينه بل باتجاهات ومواقف ورؤى عامة. مثلاً تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية. تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعدت إلى التصوف. تأثرت بالفيلسوف اليوناني هيراقليطس ونظرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمرين.

تأثرت بالماركسية ونيتشه من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي. تأثرت أيضاً بأبي تمام وأبي نواس من حيث فهم اللغة الشعرية. وتأثرت أيضاً بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث، الأميركي والفرنسي، على الأخص.

❖ سأحاول إعطاء السؤال نفسه حجماً حضارياً إذ أذكر قولاً لجبران خليل جبران حول التأثر والتفاعل بين الشرق والغرب فهو يقول ما معناه أن الغرب تأثر بالشرق وما حصله من هذا التأثر هضمه وحوله ليصبح جزءاً متحولاً من كيانه، بينما الشرق تأثر بالغرب وابتلع ما أخذه بلعاً. ويشبه شرقنا العظيم يومها بشيخ هرم سقطت أضراسه أو بطفل لم تنبت أضراسه بعد!

هل يصح قول جبران على هذا العصر أم أننا بلغنا مرحلة من التطور الذي يفرض تفاعلاً حضارياً جديداً؟

❖ ❖ إذا أردنا أن نأخذ الشرق بحالته الراهنة على المستوى الزمني، فكلام جبران صحيح. أما إذا أردنا أن نفهم الشرق بمعنى أوسع وأعمق، فأنا لا أجد فرقاً نوعياً بين الشرق والغرب بالمعنى النوعي للكلمة. يبقى

أن هنـاك ظروفـاً متفاوتـة أتاحـت للغـرب أن يحـدث ثوريتـه العقليـة والصناعية ويتغير، بينما لم يتح لشرقنا مثل هذه الظروف. واليابان دليل: شعب مشرقي لكنه حضارياً غربي. إذن ليس هناك أي فرق نوعي بين الشعوب. لا نوعيـة للشعب الفرنسي، أو الإنكليـزي تجعلـه يتقـدم علـى الشعب العربي إطلاقاً. هكذا لا أجد على المستوى العام أي فـرق بين الشرق والغرب.

أي أنه يجب إعادة النظر في هذا التقسيم شرق - غرب، فهو تقسيم سهل وكيفي وغير صحيح ولا يقوم على أي أساس حضاري أو فكري. يجب خلط الأوراق من جديد ودراسة الشرق والغرب على مستوى واحد تماماً.

❖ إذن أنت متفائل بمستقبل هذا الشرق العربي؟

❖ ❖ طبعاً أنا متفائل. لكن لا بد من نضال هائل وطويل. مثل هذا النضال لم نخضه مع الأسف حتى الآن بل لم نبدأ به حتى الآن. وجميع النضالات القائمة في المشرق العربي هي نضالات ضمن دائرة العناصر الثابتة في تاريخنا ونحن بحاجة إلى نضالات من نوع جديد يتجاوز هذه العناصر.

❖ نعود إلى جو الشعر، ذكرت في إحدى مقابلاتك القديمة في مجلة «الأسبوع العربي» أنك لا تستطيع أن تكتب الشعر إلا باستحضار حالة من حالات الجنون وفي إحدى جلساتنا على شرفة منزلك في بيروت قلت لي إنك تستطيع أن تكتب قصيدة في أي زمان ومكان ونحن نعرف أن الشعراء يصورون للقارئ دوماً أن عملية الخلق الشعري كالولادة، معقدة وسهلة في آن واحد وأنها تتطلب مناخاً نفسياً يصل حتى الجنون كيف تفسر هذا؟ هناك نوع من التناقض.

❖ ❖ حين قلت إنني لا أستطيع الكتابة إلا في حالات الجنون، لم أكن أعني الجنون العادي المعروف، وإنما التخلص من الحالة التي يفرضها التعقل على الإنسان بحيث أنه يوجه حواسه ومشاعره باتجاه التعقل والحكمة والرصانة والعادة والتقليد ... الخ. فالجنون إذن هو هذه الحالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعنى التقليدي. بهذا المعنى يعتبر الجنون أهم حالة من حالات الإبداع الحقيقية التي يبدع فيها الشاعر.

لكن حين قلت إنني أستطيع أن أكتب قصيدة متى شئت، كنت أربط ذلك بأن الكتابة الشعرية الشائعة، تقليدية، وبأنها لا تحتاج إلا إلى معرفة عدد من المفردات. فالشكل الشعري، أعني القالب جاهز، ولذلك يقدر أي شخص يملك قدراً من التجربة والاختبار أن يكتب قصيدة متى شاء. وأنا الآن أستطيع أن أكتب لك أي قصيدة. خذ قلماً وأعطيك أي قصيدة بالشكل التقليدي. وبهذا المعنى ليس هناك أي تناقض بين القولين.

❖ نعود إلى الفكرة الأولى وهي أن إبداع الشعر لا يمكن أن يتم إلا في مناخ يكون فيه الشاعر منفصلاً عن العالم الخارجي من الناحية المادية ومن ناحية الأفكار أيضاً. حالة الانفصال هذه نسميها «جنوناً» لأنها في نظر «العاقلين» نوع من الانفصال عنهم

لكن نتيجة هذه الحالة الانفصالية كانت شعراً مغرقاً في النثرية نثريتك هذه أعتبرها فتحاً في كتابة الشعر سهل للآخرين عملية الكتابة الشعرية وأعلن عصر الانحراف نحو النثرية بل عمل وعزز عصر الشفاهية وأبعد العرب المفكرين عن دخول عصر الكتابة كل هذا عرفه الغرب وترده الناقدة الفرنسية سوزان برنار إلى نوع من الحرية المطلقة التي وصلت حد الفوضى بحيث أن الناقد الأدبي أصبح يختلط عليه الجيد من الرديء في الوقت الذي تغيب فيه المقاييس الأدبية المحدثة فماذا تقول؟ لقد أسأت للشعر بقدر ما أحسنت إليه؟

❖ ❖ لكن هل يسيء الإنسان إذا أبدع؟

❖ لا أعتقد!

❖ ❖ أنا صحيح خلق حولي جو من التقليد، لكن أنت تعرف والجميع يعرفون وهذا مفترض من المعنيين بالشعر أن بين النبي والساحر فرقاً ضئيلاً: شعرة إلى اليسار أو شعرة إلى اليمين يصبح فيها النبي ساحراً والساحر نبياً في نظر من لا يدرك الفرق العميق بين النبوة والسحر. لكن لا بد من إيصال التعبير إلى أقصاه. فكثير من الناس يدعون الألوهية أو النبوية، وهذا تقليد بسيط وعادي، لكن قلما يدعي الناس أنهم فلاسفة أو يقلدون فيزيائياً أو كيميائياً. الناس يقلدون النبي أو الله أو المبدعين الكبار وهذه مسألة معروفة تاريخياً.

لكن خذ عقداً مزوراً وآخر صحيحاً إلى أي صائغ وسترى أنه سيقول لك بمجرد لمسه أن هذا عقد مزور وهذا عقد صحيح. فالمسألة خطأ المقلد لا المبدع من جهة، وخطأ الناقد من جهة أخرى.

وإذا كانت هناك أدونيسية كما يقولون فتقليدها سيذهب جفاء. وبالعكس، يساء لي في هذا التقليد أكثر مما يساء إلى أي أحد لأن هؤلاء المقلدين يأخذون كلماتي وصيغي وعباراتي وأفكاري ويأخذون حتى الصور ثم يعيدون تركيب هذا في نسق آخر بحيث أن لغتي تصبح شائعة في شعر المقلدين وهذا يسيء إلي وإلى الشعر.

والناقد العربي في هذه الحالة صحفي لا يبحث إلا عن تعبئة الفراغات، تدفعه حاجة الاستهلاك الصحفي التي تدفع الكثيرين إلى نشر ما هبّ ودبّ.

من جهة أخرى، ليس هناك تمييز دقيق عند القراء بين ما هو جيد وما هو رديء، بين ما هو أصيل وما هو تقليد. لذلك تختلط الأشياء والقيم.

من ناحية ثالثة، ما زالت العلاقات في المجتمع العربي قائمة على الانحيازات الشخصية، والتقييم عائد إلى مدى الارتباط الشخصي. فأنت تحب شاعراً فتمجده وتكره شاعراً آخر فتنفي عنه كل شاعرية. وأكثر من ذلك هناك أشخاص يختلقون شعراً، أو «يفبركون» شعراء لكي يحاربوا بهم.

شيء آخر هو أن في حياة الناس استسهالاً كثيراً. إن أي شخص نشر قصيدة أو مجموعة شعرية يسمّونه شاعراً. بينما السؤال الأساسي الذي يجب أن يسبق هذا كله هو: هل هذا الذي نقرؤه شعر أم لا؟ لكن ما من أحد يسأل هذا السؤال الذي يخلق فعل التردد الضروري قبل نشر الشعر أو نقده.

والواقع أننا نقع اليوم في تقليدية بالنسبة للشعر الحديث أقسى بكثير من تقليدية الشعر الجاهلي. فكما كان الشعر الجاهلي قصيدة واحدة وكانت بقية القصائد تنويعاً على هذه القصيدة، فإن الشعر الحديث يكاد أن يصل اليوم إلى هذه المرحلة. هناك قصيدة حديثة والباقي تنويع على

هـذه القـصيدة وتقليـد لهـا . هـذه الأمـور كلـها تحتـاج إلى ناقـد كـبير كـي يكشفها .

❖ لقد قرأت قسماً من قصيدتك «مفرد بصيغة الجمع» قبل نشرها في مجلة «مواقف» والتي صدرت مؤخراً في ديوان كبير. ولقد لفتني مقطع من هذه القصيدة عمدت إلى دراسته في العام الماضي بالتعاون مع المستشرق الفرنسي أندريه ميكيل تقول في المقطع:

«أيتها الأبجدية البائسة

يا قصبات تسعاً وعشرين

كيف أتجرجر وراءك

وماذا أستطيع أن أحملك بعد»

هذا المقطع يصور لنا نوعاً من الصراع العميق بين ادونيس والحرف العربي بحيث أن اللغة العربية لم تعد تلبي حاجتك إلى الخلق، وبالأحرى إلى الحداثة المطلقة وهذه تبشر إن صحت بالمرحلة اللاحقة التي تميل نحو البياض أو نحو الصمت، حيث يبلغ التعبير أقصى مداه، هل توافق على هذا التوقع بأنك متجه نحو الصمت وإن لا فبأي لغة ستكتب؟

❖ ❖ في كل إبداع شعري صراع مع اللغـة. الإبداع، بالأحرى، هـو هـذا الصراع من حيث أنه قتل دائم للغة، مـن أجل إحيائها الـدائم. هكذا تبدو اللغة، في نتاج كل شاعر عظيم، كأنها تولد من جديد .

ومـن طبيعـة الإبـداع الـشعري أن يوصـل الـشاعر طريقـة تعـبيره إلى أقصاها . وفي هذه الحالات القصوى يشعر أن كل مـا سـيكتبه لـن يكون إلا تنويعاً أو تكراراً . وهنا تنشأ ثـلاث حـالات. إمـا أن يـصمت، وإمـا أن يبحـث عن طرق أخـرى للتعبير، وإمـا أن يفقـد حسه النقدي، ويفقـد بعـد الرؤيـا، فيكرر هذه الحالات القصوى، أي ينتهي، كمبدع.

لكن مسافة الإبداع التي اجتازتها، حتى اليوم، الكتابة العربيـة الحديثـة لا تتيح لأي شاعر أن يقع في الحالتين الأولـيين. ذلـك أنهـا لا تـزال مـسافة ناشئة، فنحن لم نقل شيئاً، بعد .

هل تراني وقعت أو أقع، في الحالة الثالثة؟ إنني أعطي وقتاً، أو مزيداً من الوقت، للذين يرهقهم حضوري الشعري، من أجل مزيد من القراءة والتأمل.

❖ لو حاولنا أن نحصر النشاط الفكري والإبداع البشري في دوائر ثلاث: دائرة الهدم، ودائرة الاستقرار والتوفيق، ودائرة البناء، وهذا جائز وصحيح، نرى أن توقك لحداثة مطلقة تتجاوز اللغة يجعلك تتحرك دوماً في دائرة الهدم يصعب عليك قبول مناخ الجمود، وعند وصولك دائرة البناء يصعب عليك أيضاً الانطلاق: لغة تخدعك، واستحالة البدء من الصفر يدفعانك إلى معاودة الخطى لتعميق فعل الهدم، ومن هنا أفسر مظاهر الرفض في نتاجك: رفض الأشكال، السلطة، التقاليد، التراث والتبعية هل توافق على هذا التفسير؟

❖ ❖ لست هداماً رافضاً وحسب بين هدامين رافضين. إنني أطمح أيضاً إلى أن أكون الهدام الرافض، وأن يكون شعري تجسيداً للرفض والهدم. هذا طموح كل شاعر عظيم. حتى حين يكون الواقع جميلاً، على افتراض ذلك، يكون الشعر منهمكاً في رفضه، أي في التطلع إلى جمال أكمل وأبهى. فالشعر دائماً هو هذا القلق الذي يلغم الطمأنينة. وهنا تكمن بنائية الشعر. فالبناء، شعرياً، هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل. ورغبته في ما هو أعمق وأغنى. بتعبير آخر: أن تكون في الشعر بنّاء هو أن تكون رافضاً وهداماً.

❖ ما ذكرته في السؤال السابق ينطبق على موقفك من التراث العربي لكنك زئبقي في رأيي في هذا الموقف فطوراً يراك الباحث ترفض التراث جملة وتفصيلاً، وطوراً تقترب من التراث قريبك من الإبداع فهل لك أن توضح بشكل علمي موقفك الكامل من التراث العربي؟

❖ ❖ مرة أخرى: القارئ العربي اليوم لا يقرأ النص الذي أمامه، بقدر ما يقرأ كاتب النص. أي يقرأ علاقاته معه، ووضعه في الحياة السائدة. ومن هنا يحدث الخطأ الذي يشوه النص. وهو الخطأ نفسه الذي حدث فيما يتصل بكتاباتي عن التراث. ما من عربي معاصر أو قديم احتضن الشعر العربي، مثلاً، كما احتضنته. فكيف يقال عني، إذن، أنني أرفض التراث؟ إنني أميز، في التراث، بين مستويين: مستوى النظام الذي ساد أو

الثقافة التي سادت، ومستوى المحاولات التي قامت لتجاوز هذا النظام أو هذه الثقافة. المستوى الأول أسميه اتباعياً، بشكل عام. والمستوى الثاني أسميه إبداعياً، بشكل عام أيضاً، إذ أن فيه جوانب اتباعية كثيرة.

وتبعاً لذلك أقول إن ثقافة المستوى الأول لم تعد تجيب عن أية مشكلة تطرحها اليوم، ولم تعد تفيدنا في إضاءة الحاضر، أو فهم المستقبل. بينما ثقافة المستوى الثاني لا تزال تتضمن بعض العناصر التي يمكن أن نفيد منها، في تجربتنا الحضارية الحديثة.

وانطلاقاً من ذلك أرفض ثقافة المستوى الأول. وهذا يعني، بشكل واضح، أنني لا أرفض التراث جملة وتفصيلاً، كما يشاع. بل إن قراءة عنوان الكتاب الذي تثار حوله، بشكل خاص، هذه المشكلة، كافية لدحضها. فهذا العنوان هو: «الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب». أي أنني أبحث في الإبداع عند العرب، وأتبناه، وأدافع عنه. فكيف يقال، بعد ذلك، إنني أرفض التراث؟

أريد أن أؤكد هنا أنني لا أدافع وإنما أوضح. كذلك أريد أن أؤكد أن الثقافة العربية التي سادت، على مستوى النظام وبناه ومؤسساته، والتي لا تزال سائدة بتفريعاتها وتنويعاتها، إنما هي ثقافة لا بد من أن نرفضها وأن نتجاوزها، من أجل تأسيس ثقافة جديدة تكون في مستوى ما نطمح إليه، وفي المستوى الذي يؤهلنا للمشاركة في إبداع المستقبل البشري.

نسيم خوري

المستقبل 12 تشرين ثاني 1977

ليس شعري هدية يتلقفها القارئ بسهولة

❖ قرأنا قصيدتين نشرتا في أثناء الحرب الأهلية اللبنانية: «قصيدة مهيار الدمشقي في أحوال ثمود» و«قصيدة بابل»، وقد رأى بعضهم أنك عدت إلى الغنائية التي عهدناها في أعمالك الأولى ما رأيك؟

❖ ❖ لا عودة. بل تعميق وتوسيع. آخر نقطة في الأفق الذي يفتتحه الشاعر ويجتازه مرتبطة بأول نقطة منه وهي في الوقت نفسه، غيرها. أما الغنائية، وهي عندي ملحمية أكثر مما هي ذاتية، على النقيض مما يقول بعضهم، فإن شعري في جميع مراحله مشحون بها. لكن درجة التوتر فيها تختلف من مجموعة إلى أخرى، وربما اختلفت أحياناً من قصيدة إلى أخرى. لهذا قد تخفى على بعض القراء، لفترة ما، كما حدث، مثلاً بالنسبة إلى «أغاني مهيار الدمشقي». فحينما صدر سنة 1961، قال بعض النقاد والقراء عنه أنه معقد، «فلسفي»، ونفوا عنه الغنائية. واليوم، بعد ست عشرة سنة، يقال عنه أنه واضح، وغنائي. ومن طبيعة اللغة الشعرية، أنها اللهب الذي تتحول اللغة دونه، على مستوى الشعر، إلى رماد. خصوصاً أن اللغة الشعرية العربية تنوء تحت أثقال الرماد. منذ أكثر من ألف سنة. فلا بد من أن يكون الشاعر طوفاناً من الجمر اللغوي، لكي يقدر أن يكتب شيئاً جديداً.

خصوصاً، أيضاً، أن العلاقة بين العبارة وما تعبر عنه، يصح أن نصفها بقول النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، وهو قول يعني أن على الشاعر أن يبتكر العبارة التي تتسع اتساع الرؤية. وبما أن العبارة تتبع متحولاً قد تعجز عن متابعته، فيما إذا كان من طبيعة غنية فذة، فلا بد من اغتصاب اللغة، بأشكال مختلفة، أي من تفجيرها بحيث تكون قادرة على تحيين هذا التحول في بناء يلائمه، ويكون في مستواه.

يجب أن أشير هنا إلى أن بعض الذين يمارسون الكتابة الشعرية، ممن لا يصدرون عن تجربة أو رؤيا فريدة خاصة بهم، ولا يفهمون هذا البعد الإبداعي من العلاقة بين العبارة وما تعبر عنه، قد تتحول اللغة عندهم

إلى نوع من التورم. وفي هذه الحالة لا يصح أن نقول عن هذه اللغة بأنها شعرية، ذلك أنها تكون حشداً ألفاظياً، تراكمياً. أي أنها تكون معجماً مرصوصاً كالحجارة التي قد تكون براقة أحياناً، لكنها لا تكشف عن أي بعد شعري، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وهذا ما يمكن أن يدركه القارئ الحقيقي للشعر، فيميز بسهولة بين اللغة ـ التفجر، واللغة ـ التورم.

❖ القصيدة العربية المتداولة تسمع وتقرأ. أما «مفرد بصيغة الجمع» فيبدو لي أنها تقرأ أكثر مما تسمع وهذا يعود، في بعض منه، إلى كتابتها الجديدة من حيث الرموز والأشكال الهندسية، والأعداد، والإشارات الخطية التي تتخللها. أين تضع محاولاتك هذه من الذوق الشعري العام والسائد، وكيف ترى إلى هذه التجربة الكتابية؟

❖ ❖ أعيش، كتابة وتذوقاً، في مناخ يناقض ما هو سائد وعام. فأنا نقيض التيار. ليس هناك قارئ، جاهز، سلفاً، أتوجه إليه. إنني على العكس، أحاول، كما أخلق القصيدة، أن أخلق قارئها. إن جمهوري يتوالد شأن قصائدي. فكما أنني أحاول أن أخرج الشعر من سباته، أحاول كذلك أن أخرج القارئ من سباته. ليس شعري هدية يتلقفها القارئ بسهولة، وإنما هو منجم يجب أن يهبط فيه ويكتشف عبره، قدرته الخاصة في الكشف، وطاقته على المشاركة في الإبداع.

ثم أن يكتب الشاعر قصيدة هو أن يغير أيضاً مجموعة من المقاربات والمفهومات والعلاقات. فالقصيدة العظيمة تغير أيضاً شروط القراءة، بالإضافة إلى أنها تغير شروط الكتابة والنسيج الكتابي في «مفرد بصيغة الجمع» محاولة لإخراج القارئ العربي من دائرة الأذن والسماع، دائرة الخطابة، إلى عالم التمعن والتأمل والبحث، عالم الكتابة. هكذا لا يعود العالم يتجلى للقارئ كخيط صوتي، وإنما يتجلى كنسيج أو نص تتداخل فيه، شبكياً، الكلمات، والإشارات، و الرموز، والخطوط، والأشياء، والتخيلات، والصور.

❖ تنم هذه القصيدة عن اتجاهين:

الأول يتميز بتمزق وتشتت وتصارع وتضاد. ويمكن أن يقال عن ذلك كله بأنه فعل تعبير حر يرسم للإنسان نمطاً أو منحى.

والثاني يتبلور بشكل هندسي معماري جديد، وبهيكلية جديدة مرتبطة بحضارة العصر (الحركات، الفواصل، الرموز، الأشكال، المعادلات، المداخلات الخ).

ما رأيك؟

❖ ❖ أنت هنا تصف ولا تسأل.

❖ التمحور حول الذات دعامة أساسية تدور عليها «مفرد بصيغة الجمع» لتؤكده كظاهرة فريدة، أو حالة استثنائية، أو جواب فرد على سؤال الجمع فالتركيز على التواريخ 1930، 1933، 1940، 1950، 1973، 1975يدل، كما يبدو، على محطات رئيسة في حياة أدونيس ومراحله المختلفة

كيف ترى إلى ذلك؟

❖ ❖ صحيح أن هناك تمحوراً حول الذات لكن ليس من أجل التقوقع فيها، بل من أجل تعميق الهجوم على الموضوع، أعني على العالم وعلى الأشياء. ومن أجل مزيد من فهم العالم والأشياء. إنها ذات بصيغة الموضوع: أي موضوع بصيغة الذات. وهذا واضح جداً في الأقسام الأربعة التي تتدرج فيها القصيدة. ثم إن هذه التواريخ ليست إلا رمزاً للتمثيل، لا للحصر. فهناك تواريخ في حياتي، لم أذكرها، أكثر أهمية أو على الأقل، لا تقل أهمية عن هذه التواريخ المذكورة.

❖ بالإضافة للتواريخ التي أشرت إليها، يقول أدونيس إن هناك تواريخ مهمة لم أذكرها. ما هذه التواريخ المحركة للقاعدة الداخلية الشعورية والفكرية، وأين يضعها أدونيس كمفاصل ومحركات في نتاجه الشعري؟

❖ ❖ هذا ما سأجيب عنه في قصائد مقبلة. ولا أحب أن أذكرها الآن، أو أن تتموضع كتواريخ.

❖ تنمو هذه القصيدة في إطار الرمز الفردي - الملحمي أي الجماعي، فما رأيك؟

❖ ❖ أنت هنا أيضاً تصف ولا تسأل. وربما كان هذا الوصف صحيحاً، من بعض النواحي.

❖ تقترب اللغة عندك من اللغة في «أدب الدعاء» عند الشيعة، بغنائيتها وتركيباتها وإيحاءاتها. كيف تفسر ذلك؟

❖ ❖ هـذا لا يبـدو في لغـتي ككـل. بـل في بعـض الـصيغ والعبـارات، وأحيانـاً، في بعـض المقـاطع. وذلـك مـن أجـل إضـفاء منـاخ طقوسـي علـى الـنفس الملحمـي، الغنـائي المسيطر. وهنـا، أفيـد أيضـاً، مـن لغـة الأسـاطير القديمـة، الـسورية، وغيرهـا. وأفيـد كـذلك مـن اللغـة القرآنيـة، ومـن اللغـة الصوفية.

❖ بدءاً من «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، انتهى، في شعرك صوت الوعظ والخطابة، واتجهت إلى التضمين والترميز وإعطاء اللغة الشعرية زخماً إبداعياً يتحرك في أبعاد كونية متعددة الاتجاهات، ما العوامل التي أدت إلى ذلك؟

❖ ❖ إنها عوامل النمو والنضج في الممارسة الشعرية، وفي فهـم الحيـاة والإنسان والعالم.

لكن، أين «الوعظ والخطابة» في «أغاني مهيار الدمشقي» أو في «أوراق في الريح»؟ أو حتى في «قصائد أولى»؟

صحيح أن هناك شيئاً من النفس الخطابي في قصيدة «قالت الأرض»، وأعتقد أنه لم يضرها كثيراً، فهي قصيدة ما تزال، في معظمها، تحتفظ بقيمتها، ذلك أن الغلبة فيها للشاعرية، لا للخطابة.

أما «الوعظ» فما أظن أنني أعرفه، لا شعراً، ولا نثراً. لا في كتابتي، ولا في حياتي اليومية.

❖ مررت في مراحل متعددة، من حيث اللغة الشعرية، من حالة التأصيل التراثي، إلى حالة الكسر والتفتيت وفتح اللغة على العالم وهذا طبعاً أدى إلى أن تمر قصائدك في حالات متعددة: القصيدة التي تعتمد نظام البيت، القصيدة التي تعتمد المقطع، ثم مرحلة المعمار القصيدي الكامل.

في ضوء ذلك، ما علاقة قصيدتك تاريخياً بالنتاج الشعري العربي الموروث والسائد؟ وما علاقتها ببنية القصيدة الأوروبية الحديثة؟

❖ ❖ فيما يتعلق بالشعر الموروث، أشعر أن هناك روابط فنية عميقة بين كتابتي الشعرية والمنحى الشعري الذي بدأ، بامرئ القيس وذي الرمة،

واكتمل مع أبي تمام، وتفرع بعده، خصوصاً عند الشريف الرضي. وهو المنحى الذي يؤكد على اللغة - الصورة، ويؤكد على الذات، وعلى الإبداع.

كما أشعر أن هناك صلات فنية بيني وبين أبي نواس والمتنبي: الأول في توكيده على خرق السائد، والثاني في مأساويته التي تلبس الفرح والهجوم، وفي إحساسه بالتفرد والغربة.

أما فيما يتعلق بالشعر السائد، فإن علاقتي به إنما هي علاقة الهدم والتجاوز.

أخيراً، لا أرى أن هناك ما يمكن أن نسميه «قصيدة أوروبية حديثة»، وليس هناك بالتالي «بنية» لهذه القصيدة. هناك قصائد، متنوعة، متناقضة، وهناك بحث متنوع خصب، والمرحلة الراهنة، في أوروبا، هي إجمالاً مرحلة بحث وتجريب. وإذا كان ثمة من علاقة بين قصيدتي وهذه المرحلة، فمن الممكن القول أنها علاقة البحث والتجريب.

❖ أحب الآن أن أسألك عن النقد. هناك وجهة نظر تقول أن مجلة «شعر» طرحت تجربة نقدية جديدة، مستلهمة التجربة النقدية الأوروبية والأميركية وبعد توقف هذه المجلة، توقف نوع هذا النقد. فكيف تقوم النقد في مجلة «شعر»؟

❖ ❖ خلقت مجلة «شعر» مناخاً خاصاً لمقاربة القصيدة وقراءتها، وتقويمها، بشكل جديد. غير أنها لم تؤسس نظرية نقدية متكاملة. وفي هذا المناخ نشرت المجلة دراسات، أعتبرها بين أهم الدراسات الشعرية الحديثة، وربما كانت الأكثر أهمية، في مرحلتها.

❖ على الرغم من أن «مواقف» أكدت على دور واحد من أدوار مجلة «شعر» هو احتضان النتاج الشعري الجديد، ونشره، وعلى الرغم من ظهور أعمال نقدية قليلة فيها، فإن النقد استمر في التراجع والانحسار، حتى أنه يكاد أن يزول تقريباً، كعمل إبداعي لماذا؟

❖ ❖ النقد الجديد إجمالاً ليس في مستوى الإبداع الجديد. فما يزال معظم نقاد الشعر يقرؤون القصيدة الحديثة، بمقاييس قديمة. غير أن النقد في «مواقف» كان أكثر حداثة، وأكثر تكاملاً، من النقد في مجلة «شعر».

وقد نشرت «مواقف» دراسات نقدية لكمال أبو ديب، وإلياس خوري، وخالدة سعيد، تمثيلاً لا حصراً، فذة وفريدة في النتاج النقدي العربي، بالإضافة إلى أنها تأسيسية، بالمعنى الكامل لهذه الكلمة. وهي، في هذا المستوى، تضاهي أهم الدراسات النقدية الشعرية في العالم كله.

❖ كيف ترى إلى حركة «الرواد» الشعرية؟

❖ ❖ لا أحب كلمة «رواد» في الشعر. هذه تصنيفات يصطنعها النقد لتبسيط ممارساته وتسهيلها. عدا أنها تصدر عن ذهنية «مدرسية» تقليدية. ولا أجيال في الشعر، كذلك. هناك حركة إبداع، تضمر أحياناً، وتتوهج أحياناً أخرى. هناك، بعبارة أخرى، مبدعون أياً كانت أعمارهم وأجيالهم وأزمنتهم، وهناك مقلدون، نظامون.

فقيمة الشعر لا ترتبط بالزمن الرياضي، سواء كان هذا الزمن عمراً معيناً لشاعر معين، أو كان مرحلة معينة. والمبدع يظل مبدعاً في أي عمر، وفي أية مرحلة.

❖ ترتكز حركة الشعراء الشبان اليوم، إجمالاً، على الإيديولوجيا. كيف تقوم ذلك؟ وهل استطاع هؤلاء التخلص من هيمنة «الرواد»؟ هل قدموا، بمعنى آخر، شيئاً جديداً؟

❖ ❖ فيما يتعلق بالقسم الأول من السؤال، أعتقد أن الشعر الذي يصدر عن الإيديولوجيا لا يمكن إلا أن يكون شعراً رديئاً. ذلك أن الإيديولوجيا توهم، وتعمم ثقافة التمويه. بينما الشعر يخترق، ويكشف، ويضيء. الإيديولوجيا ضباب، والشعر هو الشمس.

أما فيما يتعلق بالقسم الثاني، فلا أشك في أن بين الشبان مواهب كثيرة، ومعظم هذه المواهب في البلاد العربية كلها. قدمتها مجلة «مواقف» مكملة بذلك ما فعلته مجلة «شعر». لكن هذه المواهب لم تقدم بعد شيئاً جديداً بالمعنى الحصري، يمكن أن نقول معه أنه أحدث انقطاعاً تعبيرياً وجمالياً عما سبقه، كما يمكن أن نقول عن جيلنا أنه أحدث هذا الانقطاع. فما يزال هؤلاء الشبان في مرحلة التنويع والتفريع على النتاج الذي سبقهم.

❖ ننتقل الآن إلى سؤال حول قصيدة النثر. هناك من يقول أن الكتابة بالنثر أكثر استجابة للحركة النفسية، واستناداً إلى ذلك يقول هؤلاء أنها أكثر تقدماً من الكتابة بالوزن. فما رأيك؟

❖ ❖ هذا حكم خاطئ على الكتابتين. ولعل الخطأ ناتج في أكثر جوانبه، عن المزج بين الوزن كإيقاع أصلي، والوزن كنمطية، أي بين الوزن كتموج فطري في أعماق النفس، والوزن كتشكل بارد على سطح اللغة، بين الوزن كحركة، والوزن كقاعدة.

ولا أظن أن المسألة هي مسألة أفضلية بين الكتابة بالوزن والكتابة بالنثر، أو مسألة أسبقية. فحين كتبت القصيدة الموزونة الأولى كان شاعرها يؤسس بداية عالم جمالي جديد. لكن هذا العالم أخذ يبهت ويفسد، حين لم يعد الشعراء، لسبب أو آخر، قادرين على البدء من الحركة الأولى، شأن البادئ الأول، وحين أخذوا يكررون فعله، ويقولبونه، ويضعون له قواعد وقوانين، بدل أن يكتبوا الشعر بقوة الدفع في كيانهم، أخذوا يكتبونه بقوة المحاكاة والتقليد.

الشعر الجديد ليس ضد الوزن، وإنما هو ضد النمطية. ولا توجد النمطية في إطار الوزن وحسب، وإنما توجد كذلك في إطار النثر. وأنت، حين تتعمق في كثير من الشعر المكتوب نثراً، سترى أن فيه نمطية قاتلة هي نمطية الجملة الشعرية: ثمة شكل للجملة يتكرر باستمرار، صيغة وإيقاعاً.

هكذا يبدو لي القول بأن الكتابة بالنثر أكثر تقدماً من الكتابة بالوزن، قول سطحي لا أساس له من الشعر. إن قصيدة النثر لا تحمل، من حيث أنها نثر، أية قيمة جمالية أو شعرية. وما يصح هنا يصح كذلك على قصيدة الوزن. فمجرد الكتابة بالوزن لا يتضمن، بالضرورة، الشعر. والمفاضلة بين قصيدة وزن وقصيدة نثر لا تقوم على كون هذه نثراً، وكون هذه وزناً، وإنما تقوم على ما تختزن كلتاهما من الشعر: طاقة الكشف والتجاوز، وغنى البنية التعبيرية.

❖ ما دمنا في صدد الكلام على قصيدة النثر، هل يمكن القول أن لها جذوراً عربية في الخطابة، والقرآن الكريم، ونهج البلاغة، وفي المقامة، والموشحات والشعر الحر؟

❖ ❖ لا أعتقد. يمكن أن يكون هذا دعماً من خارج، أو إطاراً خارجياً، يساعد في إدخال قصيدة النثر، ضمن دائرة القبول والتذوق. فهي نوع من

الحجة لا أكثر. وهي حجة تسوغ للشاعر، إلى حد، أن يكتب بالطريقة التي يرى أنها تلائم تجربته الشخصية.

إن هذه الكتابات نثر خالص من حيث أنها أولاً لا تهدف إلى أي كشف شعري، ومن حيث أنها ثانياً ذات غايات تعليمية، وهي لذلك سردية، عقلية، تنقل فكرة واضحة، ومعنى محدداً.

ومن هنا حين نربط قصيدة النثر بهذه الكتابات ونعتبرها جذوراً لها، فإننا نربط هذه القصيدة بالنثر، لا بالشعر. وقصيدة النثر ليست نثراً، في التحديد، وإنما هي شعر.

كذلك لا تكمن جذور هذه القصيدة في الموشحات أو الشعر الحر. فهذه أشكال طورت التعبير بالوزن، أو نوعت عليه، ولم تكن ذات أهمية مباشرة لكتابة الشعر نثراً.

إن جذور قصيدة النثر، إذا لم يكن بد من البحث عنها، تكمن كما أرى في قصيدة النثر التي عرفتها أوروبا مع برتراند ورامبو وبودلير ولوتريامون وغيرهم، فيما بعد. غير أننا الآن، وبعد أن تعرفنا على الكتابات التي تمت في مناخ التجربة الصوفية العربية، نستطيع أن نلتمس لها مقدمات أو جذوراً من طبيعتها ذاتها، أي من طبيعة شعرية، في هذه الكتابات. فالجذور هنا لا تتمثل في النثر بذاته، بل في طريقة استخدام اللغة، أي في طريقة التعبير. وحين نعرف أن التجربة الكتابية الصوفية محاولة لالتقاط ما يفلت باستمرار، وجهد للتعبير عما لا يعبر عنه، نعرف أن هذه التجربة شعرية بامتياز. ومن هنا كانت الكتابة الصوفية نوعاً من خلق معادل باللغة لا للفكرة أو الموضوع، شأن النثر، بل للحالة أو للرؤيا. فهذه الكتابة هي، جوهرياً، مجازية، أي شعرية: تخلق مطابقات بين الذات واللغة، بين الباطن أو العالم الداخلي، والظاهر أو العالم الخارجي. ومن هنا كانت هذه الكتابة مشحونة بالإيحاءات والصور، وكثيراً ما تختلط فيها السوريالية بالرمزية فإذا كان لنا أن نربط الآن قصيدة النثر بجذور غير جذورها الأوروبية المباشرة، التي عرفناها إما عن طريق الترجمة وإما بلغتها الأصلية، فإن لنا أن نربطها بالكتابات الصوفية: بالنفري، وأبي

حيان التوحيدي، والسهروردي، والجنيد، وابن عربي، وشطحات الصوفية، وبخاصة شطحات أبي يزيد البسطامي، تمثيلاً لا حصراً.

❖ يقول بعضهم أن قصيدة النثر نمت وتطورت انطلاقاً من معطى تراثي حضاري وهو ما لم تؤكد عليه فكيف ترى إلى كتابات أمين نخلة، الريحاني، جبران - الخ، وتأثيرها في ظهور قصيدة النثر وتأكدها؟

كذلك ألا ترى أن ما حاولت نفيه من تأثير القرآن الكريم، التوراة، نشيد الأناشيد، نهج البلاغة، الموشحات الخ، محاولة بالغت فيها لنفي تأثير هذه المعطيات الكتابية التراثية؟

❖ ❖ في كتابات أمين نخلة، النثرية، بهاء لغوي فريد، أسميه في مواضع كثيرة، شعراً. وهو، كما أرى، أفضل من شعره الموزون.

أما الريحاني فإن ما كتبه نثر، أي أنه مكتوب بمقاربة نثرية، لا شعرية.

لكن جبران شأن آخر: إنه شاعر في كل ما كتبه، وإن كنا قلما نعثر على «قصيدة» أو «مقطوعة» في هذا الذي كتبه، تدهشنا حقاً، من الناحية الشعرية الخالصة. قد يبدو هذا الكلام متناقضاً. كلا، فهناك أشخاص يمكن أن أسميهم شعراء، دون أن يكونوا قد كتبوا قصيدة ناجحة واحدة، وهناك، بالمقابل أشخاص كتبوا قصائد ناجحة كثيرة، ولا أسميهم، مع ذلك، شعراء.

وجبران شاعر نثر، كبير، بل هو، في رأيي، بداية الحداثة الكتابية العربية.

غير أن كتاباتهم جميعاً، بالإضافة إلى الكتابات العربية القديمة، كنهج البلاغة وغيره، لم تكتب عن وعي بما اصطلحنا على تسميته «بقصيدة النثر». ومن هنا قلت أنها لم تؤثر فيها، مباشرة.

لكنها، اليوم، تشكل إطاراً، يحضن قصيدة النثر ويدعمها.

❖ يقال عنك أنك شاعر غير جماهيري، فكيف تنظر إلى مسألة «الشعر والجمهور»؟

❖ ❖ أعتبر هذا القول تقويماً إيجابياً. ذلك أن الشعر الذي يكون جماهيرياً، في الأوضاع الاجتماعية - الثقافية التي تسود المجتمع العربي، لا

يمكن إلا أن يكون متدنياً، وفي مستوى الأشياء والحاجات التي تستهلك يومياً.

إنني أحاول أن أكتب شعراً آخر، أنطلق في كتابته من موقف يرفض تقسيم الناس إلى نخبة وجمهور، ويؤكد على إبداعية الجميع، مبدئياً. موقف يرفض السير في المنطق الذي يؤدي إلى تقسيم العمل، ويؤكد على ضرورة أن يعيد الشعر امتلاك الحياة ككل، بحيث يشارك الجميع في إبداعه، وبحيث يتقاسمه الجميع دون أن يقسمهم إلى منتجين ومستهلكين.

لهذا أكتب الشعر انطلاقاً من موقف يتجاوز المجال الذي حدد، تقليدياً، على أنه هو وحده الشعر. فأرفض، وأهدم، وأنفصل من أجل أن أوسع هذا المجال - فضاء، وأشكالاً، وأشياء. ومن هنا أحاول أن أغير، في مفهوم الشعر، ومفهوم القصيدة، بالإضافة إلى تغيير طرق التعبير.

وفي هذا كله، أنطلق من موقف محرض على أن لا يتحول الشعر إلى مادة استهلاكية.

❖ هل يمكن في هذا الضوء، أن تذكر لنا بعض المعايير التي يجب الاستناد إليها في قراءة الشعر الجديد وتقديمه؟

❖ ❖ من حق كل قارئ أو ناقد أن تكون له معاييره الخاصة. لكنني بالمقابل، أميل إلى القول أن قراءة الشعر الجديد، من أجل تقويمه، تكون كيفية وناقصة إذا لم تستند إلى مبادئ أساسية أوجزها فيما يلي:

1ـ درجة الجدة، أي مدى الاستقلالية والتفرد في النتاج الشعري المعني، فالتاريخ الشعري - الفني هو تاريخ التفردات الإبداعية.

2 ـ طريقة التعبير (الأسلوب). أي كيفية الاستسلام للفاعلية الخلاقة. الأسلوب ليس نظاماً من استخدام وسائل التعبير وحسب، وإنما يرسم أيضاً صورة موقف خلاق. فالأسلوب طريقة وجود، وطريقة تعبير في آن.

3 ـ الفرق أو التباين. فالشاعر لا يؤثر في الآخرين لأنه يشبههم، بل لأنه يختلف عنهم. لهذا يجب التمييز لدى الآخرين بين مستويين:

الانفعالي، أي مستوى التشابه، والفعال، أي مستوى التباين. الشاعر الذي يشابه لا يؤثر، أي لا يغير، لأنه يكرر صورة شائعة. لكنه قد يسلي ويعزي. أما الشاعر الذي يختلف، فهو الذي يؤثر، لأنه يحرض الآخر، إذ يقدم له، عن العالم والأشياء، صورة مغايرة لما هو شائع.

4 ـ المأساوية. فالتجربة الشعرية الجديدة، حقاً، تتم في مرحلة انتقال، أي مرحلة التعارض بين القيم: موت قيم معينة، ونشوء قيم أخرى، تقوم، إذن، هذه التجربة في أغنى دلالاتها، على ارتياد المأساوي الناتج عن عدم إمكان المؤالفة بين القديم والجديد.

❖ هذا يقود إلى استيضاح: كيف تفسر قولك إن الثقافة القديمة، التقليدية، ما تزال سائدة على مستوى المؤسسات؟

❖ ❖ أفسره بالقول أن البنية الاقتصادية ـ الاجتماعية في المجتمع العربي، وبخاصة كقوى إنتاجية وكعلاقات إنتاجية، لم تتغير تغيراً جذرياً يؤدي إلى نشوء بنية فوقية جديدة. بتعبير آخر، لم تحدث في هذا المجتمع أية ثورة تخلخل بناء: لم تحدث ثورة دينية، ولا ثورة عقلية، ولا ثورة علمية، ولا ثورة صناعية. فالمجتمع العربي ما يزال، في طابعه الغالب، مجتمعاً قديماً.

❖ سؤالان أطرحهما معاً: هناك وجهة نظر تقول إنك في ردك أو ردة فعلك على المنطق «الجدانوفي» أو «المحزوزب»، وقعت في العدمية، خصوصاً حينما ذكرت أن «الحضارة العربية ماتت» فكيف ترد على ذلك؟ واستطراداً: ما أسباب الهجمات التي تتعرض لها، ولمَ لم ترد عليها؟

❖ ❖ أولاً، إذا كانت المسألة مسألة خيار بين «الجدانوفية» و«العدمية»، فإنني أختار الثانية. لأنها على الأقل، بؤرة بدايات. وانطلاقاً منها تتفتح أبواب كثيرة لاحتمالات كثيرة. بينما الأولى كهف مسدود.

ثم إننا، حضارياً، نعيش مرحلة أو لحظة العدمية: قيمنا القديمة لم تعد فاعلة، أي أنها لم تعد تستجيب للمشكلات التي نواجهها، ولم تعد

تفيدنا في فهم حاضرنا ومواجهة مستقبلنا (وبهذا المعنى نقول: ماتت الحضارة العربية). هذا من جهة. ومن جهة ثانية، لم تنشأ عندنا، بعد، قيم بديلة جديدة، على مستوى النظام والمؤسسات.

غير أن هذه اللحظة هي، في الوقت نفسه، لحظة التحدي، أي لحظ البحث، والتجاوز، والإبداع.

ثانياً: لنسأل، من يقوم بهذه الهجمات؟ ليس بينهم شخص واحد، مبدع، أو يمثل مستوى مهماً، على أي صعيد. ومعظمهم لا يعرف حتى أن يتكلم أو يكتب إلا بما يلتقطه من نتاجي، شعراً ونثراً.

أضيف إلى ذلك أنني في كل لحظة تجيء أكثر نمواً وإبداعاً مني في اللحظة التي تمضي. وهذا أيضاً يتطلب مستوى إبداعياً وأخلاقياً، عالياً جداً، لقبوله.

المسألة إذن ليست مسألة قضايا فكرية أو فنية، بل مسألة أمراض.

كيف تريدني أن أرد على هؤلاء؟

❖ أحب أن أعود إلى مسألة العلاقة بين الشعر والفكر. ففي كلامك على هذه المسألة ما يولد التباساً قد يؤدي ببعضهم إلى فهمك، من هذه الناحية، بشكل خاطئ. لذلك أرجو مزيداً من التوضيح.

❖ ❖ هناك في هذا الصدد، نوعان من الأفكار: الفكرة كمفهوم، أو كشيء مستقل، والفكرة كحركة، أو كفعالية.

الشاعر الذي ينقل أفكاراً من النوع الأول، يكون مفكراً أكثر منه شاعراً. أما النوع الثاني فهو ما يمكن أن نسميه بالفكرة الشعرية التي تمثل الوحدة بين التصور والانفعال.

والفكر الذي نسميه شعرياً أو الذي لا يتعارض مع الشعر، هو الذي يكون متأصلاً في خبرة الشاعر وحياته، نفاذاً ورؤيوياً. دون ذلك، يكون الفكر بياناً وتفسيراً، أو يكون عرضاً لبضاعة فكرية. وفي هذه الحالة نقبله أو نرفضه، من حيث هو فكر، لا من حيث هو شعر. أما في الحالة الثانية فلا نستطيع إلا أن نقبله، فنياً. وهذا ما يفسر إعجابنا بشاعر لا نشاركه آراءه أو أفكاره. فبعضنا يعجب مثلاً، بشاعر ماركسي الاتجاه، دون أن يكون بالضرورة ماركسياً مثله. ويعجب بعضنا، كذلك، بشاعر كاثوليكي الاتجاه، دون أن يكون بالضرورة كاثوليكياً مثله.

ويعني ذلك، من ناحية تطبيقية، أن القصيدة حين تكون فكرة واضحة، مفهومة، وتستخدم الكلمات كأدوات مباشرة من أجل نقصها، إنما تكون قصيدة يضع كاتبها الفكرة في المقام الأول، والشعر في المقام الثاني، وحيث تطغى الفكرة يتلاشى بريق الخاصية الشعرية.

شرط الفكرة، إذن، لكي تكون شعرية أن تتحد مع الألفاظ في كل واحد، بحيث لا نشعر ونحن نقرؤها أنها كانت موجودة سابقاً، كما نشعر إزاء هذا القول مثلا: «الرأي قبل شجاعة الشجعان... الخ»، وإنما نشعر، على العكس، أن الشاعر لا يصوغها صياغة، وإنما يبدعها، في نسيج القصيدة، شيئاً فشيئاً، أي أنها ذائبة كالنسغ في صورها ورموزها.

❖ انطلق تي إس إليوت من مناخية الحضارة المسيحية واحتكاك هذه الأخيرة وصراعها بالحضارات الأخرى، فحافظ بذلك على روحية طبعت كل نتاجه الشعري وحتى «أغاني مهيار الدمشقي» طبع شعر أدونيس مناخ أسطوري واحد إذا صح التعبير، لكن هذا المناخ لم يستمر بعد ذلك، إذ أننا نجد قصائد متألقة لكننا لا نجد استمراراً لمناخ المرحلة المشار إليها. وبمعنى أدق، ظهرت التعددية في مناخك الشعري فكيف تفسر ذلك؟

❖ ❖ هذا سؤال يفترض تحديد ما تقصده من عبارة «مناخ واحد» هل نعني به واحدية الموضوع أو الفكرة، أم نعني واحدية الطريقة التعبيرية؟ ثم، كيف نحدد هذه الواحدية، أو هذه الـ«روحية» كما تعبر؟

هذه مسألة تعود إلى طبيعة التجربة والرؤيا عند الشاعر. هناك، مثلاً، شعراء ينطلقون أساساً من موقف إيديولوجي محدد، أي من فكر مسبق، ولا يكون شعرهم، تبعاً لذلك، إلا نوعاً من شرح هذا الموقف، وتفسيره، والتمثيل عليه. وهم، في ذلك، يحققون «مناخاً واحداً»، بحيث ينطبع نتاجهم «بروحية» واحدة. هذه الوحدة التي يحققونها هي وحدة الخيط، إذا صح التعبير: يمشون في طريق، مرسومة سلفاً، ويزينون هذه الطريق بعلامات ما. بل الأصح أن نقول إن هؤلاء لا يحققون وحدة، إنما يمشون ضمن وحدة هي أيضاً، مقررة سلفاً.

فالشاعر الذي يكتب في أفق مذهب معين، تجيء «روحيته الواحدة»، من «روحية» هذا المذهب، أكثر مما تجيء من حركيته الإبداعية.

وأنا، شخصياً، لست من هذا الاتجاه.

إنني لا أنطلق مما هو مسبق، أياً كان، وإنما أنطلق من تأصلي في العالم. وهذا التأصل أشبه بشجرة تمد جذورها في جميع الاتجاهات. والوحدة التي تتحقق هنا ليست وحدة خيطية، وإنما هي وحدة شبكية. ولا تبدو التعددية للقارئ، إلا حين يحاول أن يعزل خيوط الشبكة، بعضها عن بعض. لكنه في هذه الحالة لا يقدر أن يفهم أي خيط، ولا يقدر، بالتالي، أن يفهم الشبكة.

إن عالم الشاعر فضاء، وليس نفقاً. وما أبعد وحدة الفضاء عن وحدة النفق: الأولى تتفجر وتتطاول، باستمرار، والثانية تتقلص وتتقزم، باستمرار.

ثم إن الوحدة الحقيقية، على صعيد الإبداع الشعري، ليست وحدة الماء والماء، وحدة النبع و الجدول، وحدة المسيحية وإليوت. هذه حشو، وتحصيل حاصل، وليست وحدة. الوحدة الحقيقية هي في عناق العناصر المتضادة: الحياة والموت، الماء والنار. إنها الصبوة التي تتلاقى فيها الأطراف، ويبدو فيها العالم، الكثير المتعدد، واحداً.

وتلك هي خصيصة أولى من خصائص الشعر. فليس الشعر عنصراً متفرداً، أو جمعاً تلفيقياً للعناصر، وإنما هو الكيمياء.

❖ إذا كانت الفلسفات الأوروبية والأميركية «الماركسية، الوجودية، الوضعانية، العدمية - الخ» إلى جانب الفلسفات «السياسية والديمقراطية، الشيوعية، الليبرالية» قد دخلت إلى العالم العربي فأوجدت تفسخاً واضحاً في بنيتنا الفكرية والسياسية وفي عدم قدرتها على التناغم مع طبيعة البنى السائدة فكيف تفسر دخول التجارب الشعرية الأوروبية وغيرها، بعناصرها وتشكيلاتها إلى نتاجاتنا الشعرية والتي استطاعت أن تكون بعناصرها من مقومات معمار قصيدتنا الحديثة دون إحداث تفسخ أو تخلخل؟

❖ ❖ هذه ظاهرة صحيحة، يفسرها، كما أرى، انحطاط الثقافة العربية ومؤسساتها، وانحطاط البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية. وهكذا دخلت هذه الفلسفات إلى عالم شبه فارغ. وحين انتبهنا إلى دخولها، أخذنا ندرك الأزمة: التخلخل، والتفسخ. وأخذنا في صياغة «الأجوبة» المعروفة، أملاً في تجاوز الأزمة.

غير أن الشعر كنشاط هامشي أو كجزء من البنية الفنية ينمو ويتحرك ضمن مبدأ التفاوت في تطور بنى المجتمع. لم يواجه الانحطاط الذي واجهته البنى الأخرى، بخلاف ما يظن معظم الباحثين. فحتى الشعر الذي كتب في المرحلة التي سميت بمرحلة الانحطاط، وسمي هو، تبعاً لذلك، بشعر الانحطاط، لم يكن في الواقع منحطاً. لقد تغيرت فيه طرق التعبير، وتغير أفق الاهتمام، أي أنه بطل أن يكون «جاهلياً». والمفارقة في هذا الصدد هو أن «شعر الانحطاط» هذا، أرقى وأعمق، جمالياً وشعرياً، من الشعر الذي تلاه وسمي «بشعر النهضة». لكن هذا بحث يطول.

أعود إلى جوهر السؤال. تبالغ كثيراً حين تقول أن «التجارب الشعرية الأوروبية والأميركية بعناصرها وتشكيلاتها، دخلت إلى نتاجاتنا الشعرية» أين، وكيف؟

لقد بلغت هذه التجارب، من حيث التعامل مع اللغة، ومقاربة العالم، والتجريبية، وتركيبية القصيدة، وبنيتها، حداً يبدو الشعر العربي الحديث إزاءه، أنه طفل صغير. فهذا الشعر ما يزال، بشكل عام، في مناخ المقاربة الخليلية، إيقاعاً وبناء ولغة. إنه حتى الآن، بشكل عام، دون مستوى المغامرة التي تفترضها التجربة البشرية المدهشة في النصف الثاني من هذا القرن، على الأخص.

بل إنه، حتى الآن، يتردد في مجابهة البداهة الأساسية الأولى في كل تجربة شعرية عظيمة: لا إعادة النظر في مفهومات الشعر السابقة وحسب، بل في معنى الشعر، بالذات، أيضاً.

لكن هذا لا يعني أن هذا الشعر بلا أهمية. وإنما يعني أنه، على الرغم من أهميته التي أعلنتها كثيراً، ما يزال في بدايات المغامرة الخلاقة.

❖ اشكال الثقافة الوطنية وهويتها بعد الحرب اللبنانية مسألة تطرح بإلحاح. كيف ترى إلى ملامح ثقافتنا الوطنية مستقبلاً؟

❖ ❖ ستكون، ضمن الأفق المنظور، بعد الحرب، كما كانت قبلها. ثم ماذا تقصد بعبارة «الثقافة الوطنية»؟ فهذه عبارة عامة، وغامضة.

هل يدخل فيها، مثلاً، البعد التربوي - التعليمي؟ إن كان الجواب بالإيجاب، فأنا أعتقد أن هذا البعد سيبقى كما كان. ذلك أن تغييره مرهون بتغيير البنية الكيانية الشاملة للمجتمع.

هل تدخل فيها، مثلاً، الفلسفة؟

إن كان الجواب بالإيجاب، فردي على السؤال هو أنه لم يكن عندنا، في الماضي القريب، فلسفة. ولا يمكن أن تنشأ فلسفة إلا بدءاً من إعادة طرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بالإنسان والله والوجود، طرحاً جذرياً، ضمن أفق الحداثة، حداثة الشكلية الفلسفية. ومثل هذا الطرح لا يمكن أن يتم إلا بدءاً من نقد الموروث، أسئلة وأجوبة، سواء كان دينياً أو فلسفياً.

لكن، متى يبدأ هذا الطرح، ومن يبدؤه؟ وكيف؟ هل نعني بهذه العبارة، كمثل آخر، الجوانب الأدبية الشعرية، وحدها؟

ثم، ماذا نعني بلفظة «وطنية»: وكيف نحدد مدى الوطنية في نص ما، أو في إنتاج ما؟ علماً أن نصاً ما، قد يكون من حيث المظهر المباشر «غير وطني»، لكنه يكون من حيث الدلالة العميقة «وطنياً»، بامتياز.

وهكذا لا تمكن الإجابة عن مسألة ما، إذا لم نحددها تحديداً دقيقاً.

أجرى الحوار: هاشم قاسم

مجلة «فكر»، تشرين الثاني/ كانون الأول 1977

الإبداع سلسلة بدايات لا تنتهي

❖ في قصيدتك «قبر من أجل نيويورك» يبدو رفضك القاطع للعلاقات التي أسفرت عنها الحضارة الرأسمالية في آخر تطورها. في سائر قصائدك التي تتعرض فيها للواقع العربي يبدو رفضك القاطع للعلاقات السابقة على الرأسمالية السائدة في الوطن العربي وتكرر الدعوة إلى نسف هذه العلاقات أي موقف تقف فيه خارج هذين النمطين من العلاقات؟

❖ ❖ في موقع العلاقات التي تؤسسها الاشتراكية وتتيح، باستمرار، تجاوزها الدائم، بحيث تكون الحرية الشخصية هي القوة الدافعة التي تحركها، وبحيث يكون انعتاق الإنسان، جذرياً، من كل ما يعيق تفتحه الأقصى، مداراً وغاية.

❖ في كتابك زمن الشعر نستطيع الوقوف على حوالي 56 تعريفاً أو ما يشبه التعريف للشعر. حتى تتناقض أحياناً أخرى هل وصلت بعد هذه التجارب الطويلة إلى مقاربة، أخيرة لمفهوم الشعر - وظيفته - علاقته - بالشاعر؟

❖ ❖ لا يمكن تأسيس علم للشعر، بالمعنى الدقيق لكلمة علم. لا تمكن، بتعبير آخر، مقاربة الشعر، علمياً، يمكن، إلى حد، أن نجعل من نقد الشعر، علماً. والنقد نوع من التنظير. لكن هذا شيء، وفعل الإبداع الشعري، شيء آخر. ففي هذا الفعل تبقى أشياء كثيرة تفلت من «القانون» و«القاعدة» أي من «العلم».

لذلك، ما تسميه تعريفات في «زمن الشعر» ليست تعريفات تحدد الشعر، بما هو، أو كماهية، تحديداً علمياً. ما أحاوله في هذه التعريفات هو أن ألتقط لحظة الشعر، أو الحالة الشعرية التي أكون فيها. وهذه اللحظة - الحالة ليست واحدة، ولا تحصر في عدد معين تقف عنده. لذلك، لها أسماء كثيرة، وهي أسماء تتغير بين لحظة وأخرى.

فعل الإبداع انبثاق يتحرك في بعد الكشف، أي في بعد لا ينتهي، ولذلك، لا يحدد.

من هنا ينتفي التناقض.

إن قلت، ذات يوم، الشعر، كفعل إبداعي، موت، وقلت، في يوم آخر، أنه حياة، فإنك لا تكون متناقضاً. تكون في حالة القبض على ما لا تقدر أن تقبض عليه، «علمياً». فالتناقض هو من جهة «العلم»، لا من جهة الشعر.

كل ما ينتجه الإنسان إنما هو وسيلة تمكنه من اكتشاف نفسه والعالم أكثر فأكثر. ومن السيطرة على المادة والطبيعة والكون أكثر فأكثر. فالغاية دائماً هي الإنسان، وكما أن هناك تفاوتاً بين الوسائل، فإن هناك أيضاً تفاوتاً في دور الوسيلة، ذاته، أو وظيفتها. إذا نظرت مثلاً إلى بعلبك أو تدمر أو الأهرام أو الأكروبول أو المسلة الفرعونية في ساحة الكونكورد باريس، سياحياً، فأنت تعطي لهذه الآثار الفنية وظيفة ما، وإذا نظرت إليها فنياً، فإنك تعطي لها وظيفة أخرى مغايرة. أنت، في النظرة الأولى، تقتل الفن وتطمسه، بعد أن تشوهه. لكنك في النظرة الثانية تعايشه وتتحد معه، من حيث أنك تستعيد الفعل الإبداعي الذي أنتج هذه الآثار. هكذا تكتشف فيها الطاقة الإنسانية التي أبدعتها، وتحرضك على مزيد من تفجير هذه الطاقة، من أجل مزيد من الكشف.

ضمن هذا المنظور تتحدد، كما يخيل إلي، وظيفة الشعر. وأدنى مستويات هذه الوظيفة هو المستوى الاجتماعي - السياسي، المباشر، بالمعنى السائد الشائع. فهذا هو المستوى «السياحي».

وأعلى مستويات هذه الوظيفة هو المستوى الذي يوقظ في الإنسان رغبته الدائمة في تجاوز المعطى الراهن، ويدفعه إلى اكتشاف ما يبقي الحياة لهباً دائماً من الحركة، والتوثب، والتطلع. والشعر، من هذه الناحية، - وأنا لا أعرفه - هو ما يفتح في نفسك الهاوية من أجل أن تعبرها نحو المجهول، أي نحو مزيد من الإيمان بالإنسان على أنه مركز الكون وسيده، والإيمان بطاقته على اقتحام المجهول والسيطرة عليه.

❖ توحي بداياتك الدائمة من الصفر - من البياض، بانطباع مزدوج:

أولا: انطباع بلهجة نبوية تريد الإلغاء والتأسيس وهذا مرتبط بباطنيتك، أي خلفيتك الدينية ثانياً: انطباع بعدمية من الطراز الأوروبي الحديث، هذا التناقض يستتبع تناقضاً ثانياً.

أولاً: النفس النبوي الديني يشير إلى مثالية في التفكير تعتبر أن الفكرة سابقة على الوجود. ثانياً: نظرية في الشعر تعتبر أن الشكل هو الذي يحمل المضمون.

هل هذه التناقضات هي التي تثير دائماً المسألة الأدونيسية، أم ترى لهذه المسألة سبباً آخر؟

❖ ❖ يثير هذا السؤال إشكالات كثيرة لا أريد أن أدخل في تفصيلاتها لأنها تستلزم إيضاحاً طويلاً، عدا أنها تفترض نقاشاً لمعرفة مدى صحتها. لذلك سأكتفي، اليوم، بالكلام على ما يلامس سياق الأسئلة، بشكل مباشر.

المرحلة السماوية من النبوة، متأخرة، كما تعرف. فالنبوة، أساساً، وثنية ـ طبيعية. وإذا كان للنبوة من دلالة في شعري فهي تتصل بهذه النبوة الأولى: الكلام مع الغيب الكوني، مباشرة، دون وساطة، وبعناصر طبيعية، أي بلغة من داخل الشيء، لا من خارجه.

لا «مثالية» هنا، لا «فكرة» من جهة، سابقة (أو لاحقة) و«وجود» من جهة ثانية، سابق (أو لاحق). أو بتعبير أكثر التصاقاً بالمصطلح العربي، بالمعنى الحصري: ليس هناك «معنى» سابق على «الصورة». وإنما هناك، أصلاً، معنى/ صورة، وصورة/ معنى.

البداية الدائمة من الصفر/ البياض هي إذن توكيد لفعل هذه البداية الأولى، من جهة، وتوكيد، من جهة ثانية، لفعل الإبداع ذاته: كل فعل إبداعي، في هذا المنظور، هو بمثابة شوط يقوم به المبدع في حلبة العالم لاكتشاف مجهولاته في معنى/ صورة. وكل شوط بداية. الإبداع سلسلة أشواط لا تنتهي، سلسلة بدايات. أنت لا تكون مبدعاً حين تستعيد الأجوبة عن الأسئلة التي طرحت، وإنما تكون مبدعاً حين تطرح أسئلتك الخاصة، أي حين تبدأ بداياتك الخاصة. بل ليس لديك ما تقوله، إذا لم تكن لديك أسئلة تطرحها. والسؤال دائماً ابتداء. الشعر، في هذا المنظور، وأنا هنا لا أعرفه أيضاً إنما هو سؤال، وليس جواباً.

هذه المسافة بين طرح الأسئلة وانتظار الأجوبة هي مسافة العدمية. فالعدمية هي غياب الأجوبة. العدمية (الأوروبية) التي أعلنها نيتشه هي انعدام الأجوبة الأوروبية عن الأسئلة الناشئة: هي، بمعنى آخر، انهيار القيم الأوروبية اليهودية ـ المسيحية. العدمية، إذن، إيجابية من حيث أنها لحظة تطلع إلى أجوبة جديدة عن الأسئلة الجديدة.

ما الحضارة العربية في مستوياتها وبناها السائدة؟ إنها حضارة أجوبة. وهي أجوبة قاطعة ونهائية: أعني أنها لا تنفي الأسئلة وحسب، وإنما تفرض أيضاً استعادة الأجوبة ذاتها، تفسيراً في الأعم الأغلب، وتفريعاً في بعض الأحيان. غير أن الوقائع الجديدة تجاوزت هذه الأجوبة. وبما أننا لا نملك أسئلة جديدة فليس لدينا أشياء جديدة نقولها. ومن هنا أخذ بعضنا، بقوة هذه الوقائع، ونهائية الأجوبة التي تحاصرنا، يتلبس أشواط الآخرين: يتلبس أسئلتهم وأجوبتهم في آن. هكذا نعيش، على المستوى الحضاري، في عدمية مزدوجة: انعدام أجوبتنا الخاصة، وتلبس أجوبة الآخرين.

أطمح في شعري إلى تجاوز هذه العدمية: إلى طرح الأسئلة الخاصة بنا، من أجل الوصول إلى الأجوبة الخاصة بنا. ومن هنا أتفق معك في أن شعري يمثل لحظة عدمية عربية: نهاية العالم القديم، وتأسيس عالم جديد. لكنها ليست عدمية العبث، بل عدمية البحث عن عالم جديد، وقيم جديدة.

هل في هذا تناقض؟ في كل حال، ينبغي النظر إلى هذا التناقض، إن صح أنه موجود، من شرفة هذا الذي عرضته.

وفي هذا الإطار ينبغي، على صعيد التعبير، أن نعيد النظر في المفهومات الناشئة عن الأجوبة القديمة. فلم يعد لما نسميه «الشكل» وجود بذاته، ولا لما نسميه «المضمون» وجود بذاته. وإذا جاز لنا أن نستخدمهما، اليوم، فلا بد من أن نفرغهما من دلالتهما القديمة. لم تعد القصيدة مضموناً يضاف إليه الشكل، أو شكلاً يضاف إليه المضمون. وبالأحرى أنها لم تعد مجرد شكل أو مجرد مضمون. القصيدة بنية تعبير، بدئياً: معنى/ صورة، وصورة/ معنى ـ «جسداً» واحداً. وهكذا لا نستطيع أن

نستخرج «معنى» القصيدة أو «مضمونها» كشيء مستقل، محدد، عقلي، واضح، وإنما أصبحت القصيدة أفقاً نسافر فيه: لا «نستوعبه»، بل نكتشف أبعاده. وإذا جاز أن أعطي هنا تشبيهاً، أقول أن علاقة المعنى بصورته، أو المضمون بشكله، هي كعلاقة وجه الورقة الأبيض بوجهها الآخر الأبيض.

وفي هذا ما ينفي إمكان القول بأن بين «المضمون» و«الشكل» علاقة جدلية، لأن هذه العلاقة تردنا إلى المفهوم التقليدي، ولأنها تفترض حدين أو طرفين مستقلين، منفصلين، متباينين.

❖ تتكلم دائماً عن التجديد وعن تغيير اللغة، وعن الحركة وعن خلق الأشكال هل تستطيع القول بأن شعرك قطع الصلة بالقصيدة المعروفة كلاسيكية أو حديثة أو أنه ما زال يتقاطع معها وأين؟

❖ ❖ يجب هنا أن نميز بين اللغة والكلام. اللغة ملك عام. أما الكلام فملك خاص.

القصيدة المعروفة، سواء كانت كلاسيكية أو حديثة، كلام. كلام معين لشاعر معين. وأعتقد أن شعري لا صلة له بهذا الكلام، أو أنه، على الأقل، جاهد لقطع أية صلة به. فالشاعر الذي ليس له كلام خاص، لا يقدر أن يقول أن لديه شعراً.

ونضال الشاعر الأقصى هو أن يؤسس كلامه الخاص، الأقصى.

❖ تتكلم في قصيدة «مفرد في صيغة الجمع» عن المسافة الدائمة التي تفصل الرجل عن المرأة (العاشقين) حتى في ذروة الالتحام هذا يعكس عندك ميلاً إلى التوحد بالمرأة فهل المرأة واحدة عندك أم متعددة؟ ماذا أيضاً عن المرأة والحب؟

❖ ❖ ليس الجسد واحداً، لذلك ليست المرأة واحدة. (كذلك، ليس الرجل، بالنسبة إلى المرأة واحداً). كل جسد قارة، تصغر أو تكبر، في مباشرتنا إياه وبحسب هذه المباشرة. الحوار بين جسد وجسد، واكتشاف رغباته ودفائنه الحميمة، هما غيرهما بين جسدين آخرين. سر الحب/ الجنس هو في أنه غير تكراري. في أنه بداية دائمة. إنه شعر آخر تكتبه المادة/ الطبيعة. وقد يكون الشعر الأسمى. فلعل ما يطمح إليه الشعر الذي تكتبه اللغة هو أن يكون في مستواه، أن يواكبه، بل أن يتحد به.

العاشقان في هذا المنظور، هما أيضاً معنى/ صورة، وصورة/ معنى.

❖ ماذا يقول شاعر كبير مثلك للشعراء الصاعدين؟

❖ ❖ أقول لهم، إن جاز لي أن أتخذ هذا الدور، أن يطرحوا على العالم وأشيائه أسئلتهم الخاصة، لكي يتمكنوا من تأسيس كلامهم الخاص.

❖ هل تستطيع ان تتعايش مع الصهيونية بالشروط التي يجري الحديث عنها في مصر ولماذا؟ ماذا يقول شاعر كبير ومثقف كبير مثلك للشعب العربي في هذا الخيار الحاسم؟

❖ ❖ كلا، قطعياً. لكن، ماذا أقول «للشعب العربي في هذا الخيار الحاسم؟» إذا أردت أن أتجاوز المستوى السياسي المباشر للقول، وهو كما أرى، المستوى الأدنى، فإنني لا أشعر أنني في وضع يمكنني من قول ما أريد قوله حقاً، أي من قول «كلامي الخاص». وما تكون آنذاك، جدوى الكلام الآخر؟

أجرى الحوار: محمد العبدالله

جريدة «السفير» بيروت 8. 1. 1978

الفرق بين المبدع والمقلد

❖ كيف تنظر إلى صدور ديوان بدوي الجبل؟

❖ ❖ أرى أن صدوره حدث شعري كبير. فبدوي الجبل أكبر شاعر كلاسيكي حي، وواحد من كبار شعراء العربية في مختلف عصورها. ولهذا أرى أن مما يليق به أن يتحول هذا الحدث الشعري إلى حدث قومي، أن يكون عيداً للعرب جميعاً.

❖ هل تقويمك هنا نابع من موقعك في الحداثة، أم من موقع كلاسيكي؟

❖ من موقع الشعر. كل شعر عظيم هو، في آن، كلاسيكي وحديث. أي أنه شعر لا يستنفد.

امرؤ القيس، أبو نواس، أبو تمام: هؤلاء شعراء حديثون. جلقامش، هوميروس، سوفوكليس، شكسبير: هؤلاء حديثون أيضاً.

❖ ما الفرق إذن بين الكلاسيكي والحديث؟

❖ ❖ بينهما فروقات كثيرة سواء في نظرة كل منهما إلى العالم، وفي كيفية تعبيره عن هذه النظرة. وهي فروقات تذكرها كتب النقد الشعري، ولا أجد ما يسوغ تعدادها، هنا.

لكن بينهما وحدة عميقة هي وحدة الإبداع. وقيمة الشعر، أخيراً، هي في مستوى إبداعه، أياً كان شكل التعبير.

الكلاسيكية مجموعة من الخصائص نصف بها شعراً ما. والحداثة هي كذلك مجموعة من الخصائص نصف بها شعراً ما. فالكلاسيكية والحداثة صفتان لاحقتان. أي أنهما تقومان بالشعر، ولا يقوم الشعر بهما. هناك نتاج شعري يحقق بعض الخصائص الكلاسيكية، ويمكن وصفه بأنه كلاسيكي، لكن هذا لا يتضمن كونه بالضرورة شعراً عظيماً. وهناك نتاج شعري يحقق بعض خصائص الحداثة، ويمكن وصفه تبعاً لذلك، بأنه حديث، لكن هذا أيضاً لا يتضمن كونه بالضرورة شعراً عظيماً.

❖ أين تكمن قيمة الشعر، إذن؟

❖ ❖ في مستواه الإبداعي.

❖ غير أن عبارة «المستوى الإبداعي»، مع أنها غامضة، تشير إلى رؤيا وإلى شكل فني لهذه الرؤيا، أي إلى «مضمون» و«بنية فنية»، وهما وحدة لا تتجزأ. ومن المعروف أنك كنت من أوائل الذين نظروا للحداثة، أي للخروج من الكلاسيكية فإذا كانت هذه تتيح إبداع الشعر العظيم، فلم الخروج منها أو الخروج عليها؟

❖ ❖ هذا سؤال يسمح لي بجلاء نقاط مهمة ما تزال مثاراً لسوء الفهم، ولسوء التفاهم.

أولاً: لم أقل مرة بالخروج من الكلاسيكية، في مستواها الإبداعي، أو الخروج عليها. فمثل هذه الكلاسيكية هي بمثابة النسغ في شجرة الشعر، أو هي جزء من فضاء الشعر. كيف نخرج من هذا الفضاء؟ كيف نرفض امرؤ القيس، أو أبا نواس، أو أبا تمام، أو جلقامش أو شكسبير؟ إن رفضهم هو رفض لشعريتنا ذاتها.

ثانياً: لم أقل مرة أن الحداثة تلغي الشعرية.

ثالثاً: تبطل الكلاسيكية أن تكون شعرية حين تصبح اكتسابية، أي حين يجرد شاعر ما خصائصها ويتبناها من خارج. وهذا ما ينطبق على الحداثة أيضاً.

رابعاً: تصبح الكلاسيكية اكتسابية، أي مجموعة من الخصائص المجردة، بعاملين: ضعف الطاقة الإبداعية في الشعب، في فترة تاريخية. وفعل التسييس والتعميم الذي يمارسه النظام السائد لبسط هيمنته وترسيخها. هكذا يتحول الشعر إلى نموذج والنموذج إلى قالب وقاعدة، والقالب والقاعدة إلى قوانين وتعاليم. وهكذا يسود التنميط والتقليد، يسود، بتعبير آخر، النظم، ويختبئ الشعر.

وما يصح في الكلاسيكية، يصح أيضاً في الحداثة.

خامساً: حين قلت بتجاوز الماضي الشعري، كنت أميز بين طاقة الإبداع التي انطوى عليها، وقولبة أو نمذجة نتاجها، وفقاً لهيمنة النظام.

وهذه الحركة من التأطير، التي هي حركة من القمع، والتي غلبت على ثقافتنا، في مختلف عصورها وما تزال غالبة، هي ما ناديت وأنادي بتجاوزها، وتهديم بناها.

❖ **لكن، عملياً وواقعياً، ألم ينته الشعر الكلاسيكي؟**

❖ ❖ الشعر لا ينتهي. وإنما تتراجع طريقة تعبير ما، وتنشأ طرق جديدة. إن قولنا: «الشعر الكلاسيكي انتهى» يصدر عن راسب علمي. كأن الكلاسيكية حقيقة علمية أبطلتها حقيقة الحداثة. كما نقول، علمياً: الدولاب حقيقة علمية ألغتها حقيقة الطائرة، أو الصاروخ مثلاً. لو صح ذلك، لما كان للشعر القديم أية قيمة، ولبطل كما بطل المصباح الزيتي الذي حل محله المصباح الكهربائي.

الشعر، الكلاسيكي أو الرومنطيقي... الخ، ليس شيئاً يبلى مع تجدد الأزمنة، وإنما، على العكس يتجدد معها.

إن العلم يؤسس قوانين تجد مصداقيتها في التجربة والبرهان. وحقيقة اليوم قد تكون خطأ الغد. فالحقيقة العلمية موضع لإعادة النظر، باستمرار. ولا شيء من هذا في الشعر، القصيدة العظيمة اليوم لا تلغي القصيدة القديمة، أضف إلى ذلك أن قانون الجاذبية، مثلاً، لو لم يكتشفه نيوتن، لاكتشفه شخص آخر. لكن من المستحيل أن يكتب شخص آخر غير دانتي الكوميديا الإلهية، أو أن يكتب شعر المتنبي غير المتنبي نفسه.

ومعنى ذلك أن الشعر شعر بذاته أولاً، لا بكونه كلاسيكياً أو غير كلاسيكي. وأن الفرد المبدع، في الشعر، هو دائماً بداية. وأن الأعمال الشعرية السابقة ليست بمثابة الحقائق المكتسبة النهائية، بل هي بمثابة لا نهاية له. وأن المبدع اليوم ليس أكثر تقدماً من جلقامش أو سوفوكليس أو امرئ القيس. ذلك أنه لا يصنع قصيدته أو لا يركبها من عناصر قديمة، وإنما يكتبها كأنه يبدعها للمرة الأولى. إن على المبدع، اليوم، أن يفعل كل شيء كما لو أن أحداً لم يسبقه، على النقيض من رجل العلم.

❖ **وكيف تحدد في هذا الضوء، موقفك من البحور الخليلية؟**

❖ ❖ البحور الخليلية هي بمثابة آلات موسيقية، وتفعيلاتها وحدات إيقاعية. وهي، كما نعلم، استقصاء منظم لإيقاعات موجودة قبلها. إنها نتيجة لا سبب. والخطأ لا يكون في الآلة، بل في من يستخدمها، وفي كيفية استخدامها. لكن في الإمكان ألا نحب إيقاعها، وألا نكتب بها.

ومن جهتي، لم أقل مرة بأن هذه البحور باطلة في ذاتها، مع أنني لا أكتب بها. وإنما نقدت نتاج الشعراء الذين حولوها إلى قوالب وأخذوا يستخدمونها، من خارج، استخداماً آلياً. وهؤلاء، إجمالاً، شعراء الأنظمة والعادات والتقاليد، وهم، إجمالاً، بلا مواهب. ومع أن نتاجهم هو الغالب السائد، فهو الشعر الأدنى والأقل قيمة. بل يمكن إسقاطه من ديوان الشعر العربي، دون أن يخسر الإبداع العربي شيئاً. إن جميع الشعراء العرب المبدعين الكبار الذين كتبوا بهذه البحور أعادوا ابتكارها، شكلياً، أو بنيوياً. إن بنية البحر الطويل، مثلاً، عند امرئ القيس هي غيرها عند أبي نواس، أو أبي تمام أو المتنبي. البحر عندهم نوع من المسافة، لكن كلاً منهم كان يجتازها بحركته الخاصة، بدفعته الإيقاعية الخاصة. والخطأ هو في الشعراء غير المبدعين الذين تأثروا بخطابهم ونسجوا على منوالهم، أي الشعراء الذين تحولت قدرتهم على تنميط التفعيلات، ضماناً وحيداً لقصائدهم.

❖ **إذن، ماذا تعني لك حركة الشعر الحديث؟**

❖ ❖ أشياء كثيرة. وهي تعني خصوصاً ضمن هذا المنظور، أمرين: الأول، هو الإبداع. أن يكتب الشاعر كأنه يبدع قصيدته للمرة الأولى، بعيداً عن التقليد والتنميط. والثاني، هو التوكيد على أن هناك إمكانات كثيرة لكتابة شعر عربي خارج البحور الخليلية. فهذه البحور لا تستنفد إيقاع اللغة العربية، وهي دون أن تستوعب الشعرية العربية.

إن الحداثة لا تعني إلغاء البحور، بالضرورة. لو أنها تعني ذلك، لكنا بمثابة من يلغي موسيقى بيتهوفن، مثلاً، أو باخ ليحل محلها موسيقى شتوكهاوزن أو الموسيقى الإلكترونية، بعامة، بحجة أن هذه «أحدث». ومثل هذه الحداثة ليست حداثة جاهلين، بالموسيقى إطلاقاً وحسب، وإنما هي

أيضاً حداثة عاجزين عن الإبداع. ولو كانت قيمة الشعر العربي العظيم في بحوره، لكانت مثل هذه الحداثة إلغاء، بالضرورة، لشعر امرئ القيس وذي الرمة وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي، أي إلغاء لما يشكل جانباً أساسياً من الرؤيا الشعرية التي تكشف عن شخصية العرب، والتي تشكل أيضاً جزءاً أساسياً من الرؤيا الشعرية الخلاقة في جميع العصور.

❖ نعود إلى بدوي الجبل تقول أنه شاعر عظيم كيف تجتمع العظمة مع كلاسيكية القول؟

❖ ❖ إن أحد أوجه العظمة يعود إلى الكلاسيكية ذاتها. ذلك أنه لا يستخدمها كقوالب جاهزة. وإنما يعيد ابتكارها. فليس البحر الخليلي هو الذي يوجه طاقته الإبداعية، بل إن هذه الطاقة هي التي توجه البحر الخليلي.

بل أذهب إلى أبعد: لا تتطابق الحداثة مع ذاتها، لا تكون هي هي، إلا إذا أصبحت، ضمن شروطها، كلاسيكية. ذلك أن الكلاسيكية بمعناها الفني الدقيق، هي الاستقصاء الإبداعي الذي اكتمل فنياً.

❖ كيف استطاعت طاقة بدوي الجبل الإبداعية الالتزام بالشكل العمودي؟

❖ ❖ أولاً، ليس البحر شكلاً، وإنما هو جانب واحد من جوانب كثيرة تكون ما نسميه بالشكل.

ثانياً، ليس شعر بدوي الجبل عمودياً. إن مصطلح عمود الشعر، لا مكان له في شعره. تكفي مراجعة بسيطة لهذا المصطلح، لكي يتأكد من ذلك قارئ هذا الشعر.

ثالثاً، ليست أهمية شعر البدوي في بحوره. إن أهميته هي في تشكيل هواجسه وأبعاده الكيانية، بطاقة إبداعية فريدة، وبسيطرة فنية كاملة.

❖ أليس الالتزام بقافية واحدة على مدى القصيدة يحول دون إيصال هذه الهواجس والأبعاد، كما هي فعلاً، بتناقضاتها ويلجمها عن الوصول إلى حدها الأقصى؟

❖ ❖ ربما صح ذلك بالنسبة إلى شعراء، تشعر حين تقرؤهم كأنهم يستخدمون اللغة من خارج استخدام الأدوات. غير أنه لا يصح بالنسبة

إلى الشعراء الذين تشعر حين تقرؤهم أنهم يتنفسون اللغة، كأنها شهيقهم وزفيرهم، كأنها الدم والرئة. وبدوي الجبل في طليعة هؤلاء. لهذا قلما تجد قافية عنده إلا وهي جزء عضوي، لا من حركة البيت وحده وحسب، بل من حركة القصيدة كلها أيضاً.

❖ غير أنني أستطيع أن استخرج من الديوان كثيراً من القوافي التي تفتقد هذه الصلة العضوية

❖ ❖ قلت: «قلما» وبهذا المعنى تستطيع أن تجد الشيء نفسه عند معظم الشعراء غير العرب أيضاً، بدءاً من شكسبير وغوته، وانتهاء ببودلير ورامبو. وفي القصيدة الحديثة، العربية وغير العربية، نجد كثيراً من الافتقاد لهذه الصلة العضوية، لكن على صعيد آخر غير القوافي.

❖ إذا تشابه القديم والحديث، في هذا المجال، فأين يكمن مفهوم الحداثة؟

❖ ❖ في هذه الحركة من الاستقصاء الدائم لفضاء الأعماق وفضاء الأعالي. وهو استقصاء يمكن تحقيقه بأشكال متباينة. ولا بد هنا من التوكيد على أنه لا وجود في الشعر وفي الفن بعامة، لشكل في المطلق، فلكل قصيدة شكلها الخاص بها ولا يتكرر، إبداعياً، وإنما يتكرر تقليداً وتنميطاً.

ولهذا فإن الشكل علامة أولى للتمييز بين المبدع والمقلد. فالفرق بين المبدع والمقلد، في هذا الصدد، هو أن المبدع يبدأ الشكل، أما المقلد فيستخدمه.

أجرى الحوار: محمد العبدالله

جريدة «السفير» بيروت 29. 10. 1978

إعادة النظر في ثنائية غرب - شرق

❖ في قصيدة لك، نشرت في «السفير» صبيحة الثورة الإيرانية تقول: «وجهك يا غرب مات» ماذا تقصد بالغرب هنا؟

❖ ❖ أقصد بالغرب هنا جانبين، الجانب السياسي الاستعماري الإمبريالي، والجانب الآخر جانب نزعة التفوق والمركزية الحضارية.

طبعاً ورود كلمة «غرب» في سياق شعري يعني أكثر بكثير من ورودها في سياق نثري. في السياق الشعري تكون مشحونة بانفعالات وعواطف وتشير إلى أكثر من بعد. وهذه القصيدة لا أنظر إليها من ناحية فنية، وإنما أنظر إليها كشهادة قيلت في إطار «التعاطف الأخلاقي» مع الثورة الإيرانية. وهذه هي المرة الثانية في حياتي الشعرية التي أغلب فيها هذا الإلزام التعاطفي على الإلزام الفني. لقد أردت أن أشهد لهذه الثورة كشاعر عن قصد وعمد، أي أن أشهد لها بأعمق ما لدي وليس لدي أعمق من الشعر. هي إذن شهادة لكن بقالب شعري.

❖ أنت دائماً تقول أن المهم في الشعر ليس القالب وأنت في ما قلت الآن، تحاول أن تنزع هذه القصيدة من شعرك سبب ذلك، هل يرجع إلى انعدام الشعر فيها فناً وأسلوباً، أم إلى عدم رضاك عما احتوته من موقف متسرع؟

❖ ❖ من حيث الموقف لا أزال أتبنى الموقف الذي تكشف عنه هذه الشهادة. أي أنني لا أزال أشهد بحماسة للثورة الإيرانية ضمن حدود إسقاطها الإمبراطورية الشاهنشاهية من جهة، وضمن الطريقة الشعبية النضالية التي حققت هذا الإسقاط، والتي كانت تحركاً ينطلق من الجذور الثقافية الأصلية للشعب دون إسقاطات نظرية غربية، ومن الحاجات والشروط الاجتماعية - السياسية التي يعيشها. كل ما عدا ذلك أتحفظ إزاءه.

❖ في مقالة أخرى لك نشرت في غير «السفير» كلام متضارب عن الثورة الإسلامية في إيران ففي النص تقيم الفصل بين ثلاثة مستويات في الإسلام: «الإسلام/ القرآن الكريم، والإسلام كممارسة تاريخية، والإسلام/ المسلمين في واقعنا الراهن» وتقول: «أن المستوى الأول هو الأساس والأصل» هل يعني هذا الكلام أن هناك إسلاماً خارج الممارسة الخلافية والسياسية والاجتماعية للإسلام؟ هل نستطيع أن نعزل المراحل التاريخية الطويلة التي كان فيها القرآن يتمظهر دولة؟

❖ ❖ ما دام هناك نص منزل هو القرآن الكريم، فالإسلام هو هذا القرآن. أما تمظهر الممارسة الإسلامية فيرجع إلى التأويلات والاجتهادات. هناك إذن نص واحد وقراءات عديدة. لكن حتى هذه القراءات لا تزال محدودة، ولا تتجاوز الأربع: قراءة سنية ظاهرية، قراءة شيعية باطنية، قراءة عقلية، وقراءة صوفية، وفي حدود علمي لم يقدم أحد حتى الآن القراءة الحديثة، ولعل هنا تكمن أزمة تكيف المسلمين مع العالم الراهن.

إذن، هناك إسلام النص وإسلام الحركات أو التيارات السياسية - الاجتماعية التي تؤول هذا النص أو تمارسه بمقتضى ظروفها وحاجاتها.

❖ هذه القراءات الأربع، برأيك، انبثقت من نبع واحد هو القرآن وهناك تعارض كبير بين هذه القراءات، هل نستطيع القول، تبعاً لذلك، أن الإسلام مادة قابلة للتشكل والتغير، أم هو منهج صارم وكفى؟ بمعنى آخر، هذه القراءات المتعددة المتضاربة تضع الإسلام في مسارات متعارضة، فحيناً هو محافظ، في القراءة المحافظة وحيناً ثوري وحيناً- أين الإسلام من ضمن هذه التعارضات؟

❖ ❖ بما أن القرآن أنزل للبشر، وبما أن الدين هو، أصلياً، للارتفاع والسمو بهم، فإن فهم القرآن أو الدين هو أساساً، فهم إنساني. ومن هنا أعتقد أن حركة التأويل في الفكر الإسلامي العربي كانت ثورة عظيمة، في

سياق هذا الفكر، لم تدرس كما ينبغي حتى الآن. فالتأويل هو جعل النص تابعاً للعقل، أي إخضاعه بمعنى ما، لما يستجد في الحياة ولما يجابهه البشر من مشكلات، وتفسيره وتطبيقه بمقتضى ذلك. التأويل إذن هو نوع من تحديث النص بشكل مستمر، بحيث يتطابق النص مع الواقع تطابقاً دائماً، بدلاً من الطريقة المحافظة في إخضاع الواقع، مهما تغير وباستمرار، إلى حرفية النص أو ظاهريته. هذا من حيث النظر، أما من حيث التطبيق فإن الاختلاف في القراءات يحدد أهميته، سلباً أو إيجاباً، المستوى السياسي الاجتماعي في الصراع الذي يخوضه المجتمع وتخوضه الطبقات الاجتماعية، وإنه لأمر ذو دلالة كبيرة تحتاج إلى دراسة أن نرى أن القراءة المحافظة للنص الإسلامي هي التي سادت على مستوى النظام وعلى مستوى البنى، بينما القراءات الأخرى هي التي انتشرت في الفئات المعارضة، سياسياً أو عقلياً.

❖ هل أفهم من كلامك أن الإسلام، تبعاً للمستوى السياسي والاجتماعي، ممكن أن يكون ثورياً حيناً وحيناً يدفع إلى الوراء؟

❖ ❖ لا الإسلام بذاته، بل الفهم وطريقة القراءة والممارسة هي التي تثور الحياة أو تبقيها جامدة.

❖ أرجع إلى ما أشرت إليه في سؤال سابق حول الإسلام - الممارسة، أو حول الإسلام - التجربة، تجربة النص برأيي كلامك الأخير، يدفعنا إلى القول بأن العناصر الإيجابية هي في النص، بينما الأنظمة والقوى المهيمنة هي التي تحدث الشرخ. هنا لا زال الفصل قائماً عندك، بين النص وتجلياته في الواقع. من ذلك أستنتج أنك تضع أهمية للمستوى السياسي الاجتماعي حيناً وحينا تنكر هذه الأهمية في إقامتك الفصل بين الممارسة والنص.

❖ ❖ ألاحظ أن هناك مزجاً بين المستويين في هذا السؤال، مستوى التقييم ومستوى النص بذاته، فأنت لا تستطيع أن تحكم لنص أو عليه، تقويمياً استناداً إلى قراءة واحدة. هذا لا يجوز حتى في الشعر نفسه، فكيف بنص منزل. وإذن لا يمكن الحكم على النص الديني استناداً إلى ممارسة معينة. وعلى هذا يمكن القول أن الإسلام غير المسلمين. أما على

المستوى السياسي الاجتماعي الذي تشير إليه، فالحكم للنص أو عليه، تابع لأفق الممارسة.

❖ إذن نستطيع القول أن الإسلام، باستثناء العهد الراشدي، ثوري حين يكون في مرحلة ما قبل السلطة

❖ ❖ هذا ما اتضح تاريخياً. كان الإسلام ثورياً في مرحلة التأسيس، أي مرحلة هدم النظام الجاهلي، وهو ثوري في قيامه ضد السلطة الطاغية، كما حدث في التاريخ الإسلامي، وفي الثورة على المغتصب أو العدو الخارجي، وكما حدث في التاريخ الإسلامي المتأخر، وكما حدث إلى حد ما في العصر الراهن مع عبد الناصر والخميني.

❖ برغم أن هناك اختلافات عميقة بين عبد الناصر والخميني من هذه الزاوية بالتحديد في رأيي، فإنني أسأل سؤالاً حول الخميني: هل أستطيع أن استنتج أن الخميني، بالإسلام استطاع أن يسقط سلطة، وستتحول سلطته بالضرورة، إلى سلطة شبيهة بالسلطات الإسلامية في التاريخ العربي؟

❖ ❖ أعتقد أن عبد الناصر والخميني من حيث مستوى الرفض للاستعمار والإمبريالية واحد في النوع وإن كان هناك تفاوت في الدرجة. لكن هذا التشابه، في رأيي، ليس مهماً. المهم هو التشابه في الإيجاب، أي في البناء، وهذا لا نقدر أن نحكم عليه. أما الخميني فأعتقد أنه كان ثورياً في حركته التي قادها ونجحت في إسقاط نظام رجعي. ولست من القائلين بأن العامل الديني هو وحده الذي أنجز هذا الإسقاط، وإنما أقول بأنه العامل الحاسم في هذا الإسقاط. وكان بالإضافة إلى ذلك، الإطار والشعار. أما عن بناء السلطة الثورية الجديدة فأنا أعترف بأن ثمة بعض الحيرة إن لم أقل التساؤلات قد أخذت تتردد في ذهني. فإذا صح أن نتخذ من مواقف الثورة الإيرانية، خصوصاً فيما يتعلق بقضايا المرأة، وخصوصاً حرياتها الشخصية، والموسيقى، وفيما يتصل بالأقليات وبالقوى السياسية الطليعية التي تخالف الخميني في طريقة بناء الدولة الجديدة. إذا صح أن نتخذ من هذا الذي أذكره تمثيلاً لا حصراً، مقياساً للحكم على المستقبل، فإنني أميل إلى الظن بأن إقامة السلطة السلطوية الثورية أو النظام الثوري الإسلامي، أمر أخذ في التعثر.

❖ في الكلمة التي ألقيتها لمناسبة تكريم المطران جورج خضر، وردت فقرة أو فقرتان عن الشرق والغرب، من ضمن ثنائية مادية - روحية مع تغليب الشرق الروحي، انسجاماً مع «وجهك يا غرب مات»، هل هذا هو التعريف الذي يحكم رؤيتك للشرق والغرب؟

❖ ❖ كلا بالطبع. فيما يتعلق بهذه الكلمة التي قلتها، أشرت وأكرر أن دوري فيها كان تنظيمياً، أي أنني اتخذت كتاب المطران خضر، المهم جداً برأيي، لكن المبعثر، وحاولت أن أنظمه. لذلك لم أقل رأيي في الكتاب. ما قلته كان رأي المطران خضر. أما عن رأيي، فأنا أعتقد أن مقولة الشرق والغرب هي نفسها مقولة استعمارية، ومن الكلام الذي لا معنى له أن يقال أن الغرب مادي والشرق روحي. ثم ليس هناك غرب واحد وشرق واحد، هناك أنواع عديدة من الغرب وأنواع عديدة من الشرق. أنا لا أنظر للعالم بهذا المعنى الجغرافي، إنه معنى من صنع الاستعمار، لكي يحولنا إلى موضوع ومادة له.

من هذه الزاوية أنظر إلى العالم على المستوى الإبداعي الإنساني وليس على المستوى الجغرافي. ففي فترة ما، كان هذا الذي نسميه «شرقاً» هو «غرب الحضارة» وكان ما نسميه «غرباً» هو «شرق التخلف». بل أكثر، إذا خصصنا مثلاً وبحثنا في أعلى إبداعات البشرية، أعني الفن بشكل عام والشعر بشكل خاص، فإن أعمق ما أنتجه هذا الذي نسميه غرباً هو نوع من الثورة عليه، أي هو نوع من تشريق الغرب، والأمثلة كثيرة لا تحصى. في ضوء ذلك لا بد من إعادة النظر في هذه الثنائية غرب - شرق.

❖ تكون إدانة مقولة الشرق والغرب باعتبارها مقولة استعمارية، حين تكون قائمة على أرضية تقسيم جغرافي أما حين يكون الفصل بينهما تاريخياً، بمعنى الغرب الرأسمالي والشرق تابع، مثل هذا الانفصال لا يمكن أن يندرج ضمن الخط الاستعماري، بل هو، بالمقابل يطرح ضرورة تجديد بعض المعارف التي تنتجها تجارب خاصة، ويمكن إعادة توظيفها في معركتنا ضد الغرب بما هو إمبريالية ونمط إنتاج رأسمالي

❖ ❖ هذا الغرب الذي تشير إليه تجب محاربته ويجب تحطيمه. ويشاركنا في ذلك بعض الغربيين. فهذا الغرب هو نوع من الانحراف في المسيرة الحضارية، وهذا النوع أيضاً موجود في الشرق. فهناك غرب شرقي كما أن هناك غرباً غربياً.

❖ هل نستطيع القول أن الاتجاه الغالب في إبداع الغرب، هو اتجاه يقوض الغرب؟

❖ ❖ يقوض بعض مفهومات الغرب، ويقوض بناه الاقتصادية - الاجتماعية. لكنه يعطي للغرب بعداً آخر هو بعد المجهول وبعد الحرية. وبهذا المعنى يمكن القول أنه يعيد بناءه ولا يقوضه. ثم إن كلمة غرب عامة جداً كما هي كلمة شرق. فالغرب الأميركي شيء والغرب الأوروبي شيء، ويمكن أن نجد تمايزاً ضمن الغرب الأوروبي نفسه.

❖ نحاول أن نرجع إلى الإبداع، نسأل هل كل إبداع حرية؟

❖ ❖ كل إبداع حرية، ولا إبداع بلا حرية.

❖ معظم المثقفين والمبدعين العرب، شديدو الانخراط في الأنظمة.

❖ ❖ لذلك نرى أن إبداع هؤلاء هزيل جداً، بل لا يصح أن نسميهم مبدعين لأن المبدع خارج النظام أياً كان هذا النظام.

❖ في ضوء ما تقدم، كيف يتجلى لك الإسلام اليوم في ضوء الحركات الإسلامية؟

❖ ❖ هنا يبدو لي أنه ليس لدينا اليوم قراءة حديثة للإسلام في ضوء المشكلات التي نجابهها والأسئلة المطروحة علينا أو التي نطرحها نحن في مستوى القراءة القديمة. فالقراءة القديمة بشكل عام أعمق وأكثر غنى، بل إن الحركات والتيارات الإسلامية لا تظهر غنى الإسلام وحركيته وقابليته لتفهم العصر الراهن، بقدر ما تظهر أنه قوة تقليد ومحافظة وارتداد.

❖ هل هذا يشمل الحركات الدينية الحديثة؟

❖ ❖ نعم.

❖ القراءة المجدية للتراث، هل تقصد بذلك القراءات التحليلية المتأخرة للتراث؟

❖ ❖ معظم القراءات الراهنة هي إسقاطات إيديولوجية. والقراءة التي أعنيها لا تتم إلا بحركة نقدية أولاً لمجمل هذا الموروث وإعادة نظر جذرية في جميع أشكاله وتجلياته، ومثل هذا النقد لم يحدث حتى الآن. إذن كل ما كتب حول التراث يترجح بين الانتقائية والإسقاط الإيديولوجي.

❖ الحكم ينفي القراءات الراهنة للإسلام، هو أيضاً محكوم بنظرة ثقافية نخبوية، بمعنى أنها تهمل قراءات للإسلام حصلت في الممارسة، مثلاً المهدية، الوهابية، السنوسية، كانت تلك في الحقيقة حركات من ضمن الإسلام، أو «بروتستانتية الإسلام» في الآن نفسه هل ممكن الكلام عن التغيير من ضمن الممارسة؟

❖ ❖ هذه الحركات هي في أقصى وصف يمكن أن توصف به إصلاحية على المستوى السياسي الاجتماعي، وهي ليست قراءة بالمعنى الذي أقصده، فكرية حضارية. ذلك أن مثل هذه القراءة تتطلب مراجعة نقدية، لا للنتاج الإسلامي والممارسة الإسلامية في التاريخ وحسب، وإنما أيضاً للنتاج الحضاري الآخر. وهذا لم يحدث أبداً بشكل متكامل، وإن كانت هناك بعض البوادر فيما يكتبه محمد أركون وفيما كتبه مالك بن نبي والمودودي.

وأرى أن معظم الذين كتبوا عن الموروث الإسلامي العربي لا يعرفونه المعرفة الكاملة.

❖ هل نستطيع أن نستنتج مما تقدم أن الإسلام الفكري والحضاري، لا يمكن أن يقرأه المسلمون؟

❖ ❖ يمكن أن يقرأه أي إنسان، المسلم وغير المسلم، لكن لا يمكن أن تقرأ وردة الطبيعة بمقاييس وردة من الحديد.

❖ لم أفهم.

❖ ❖ لقراءة الإسلام ولقراءة أي نص، لا بد من الدخول في بنيته وشروطه، لا بشروط من خارجه. لأن الشروط من خارج، إما أن تقلصه وإما أن تحجمه وإما أن تشوهه وقد تحدث الأمور الثلاثة معاً، وهكذا تستطيع أن تعرف سلفاً ماذا يمكن أن تقول الشروط الخارجية.

❖ تقصد أن تتم دراسة الإسلام دون وعي إيديولوجي مسبق؟

❖ ❖ ليس هناك أية قراءة بريئة. كل قراءة، مهما كانت حيادية، هي بمعنى ما إيديولوجية، ما أقصده هو أن القراءة لا يجوز أن تتم بمقاييس إيديولوجية مسبقة، منظوراً إليها كمقاييس نهائية واحدة.

❖ هل بذهنك محاولات معينة قرات التراث على هذا الشكل الإيديولوجي المسبق؟

❖ ❖ معظم القراءات الراهنة هي قراءات إيديولوجية مسبقة، الطيب تيزيني على سبيل المثال، حسين مروة أيضاً، هذا لكي أمثل بالنموذجين الأكثر بروزاً.

❖ كيف تنظر إلى محمد عبده من ضمن هذه القراءات؟

❖ ❖ محمد عبده هو استمرار لقراءة ابن رشد على شيء من التردد والغموض بعامل الظروف التاريخية والسياسية. وخلاصة موقفه هو: كيف أتبنى الحضارة الغربية وأبقى مسلماً. وهو نفسه الموقف الذي صاغه ابن رشد: كيف أتبنى الفلسفة اليونانية وأبقى مسلماً. ولذلك أخالف عبد الله العروي في تفسيره موقف محمد عبده، فمحمد عبده استأنف موقفاً قديماً ولم يستعر موقفاً غربياً.

❖ والأفغاني؟

❖ ❖ الشيء نفسه مع مزيد من الراديكالية والوضوح.

❖ هل كنت متديناً في يوم من الأيام؟

❖ ❖ لقد نشأت وعشت في جو متدين جداً، وعائلة متدينة جداً.

❖ هل نفهم من ذلك أنك، فيما كنت تقرأ التراث الإسلامي، كنت غير مستسلم لروحه بمعنى أنك كنت تقرأه من خارجه؟

❖ ❖ لا بل قرأته من داخل لأنني أعيشه في تربيتي ولأنني، منهجياً، استبعدت المقاييس الإيديولوجية حرصاً على رؤية النصوص بذاتها وفي ذاتها دون فكرة مسبقة. أضف إلى ذلك أن معرفتي بالإسلام ونصوصه تكاد أن تكون معرفة فطرية، فقد ربيت فيه وتنفسته.

❖ هل هذا يعني أن هناك قراءة لا إيديولوجية؟

❖ ❖ نعم. لكن حين تنظر إلى أية قراءة من خارج يمكن أن تؤدلجها، أي تضفي عليها صفة إيديولوجية. والقراءة الإيديولوجية هي القراءة التي تتم دون منظار إيديولوجي محدد. طبعاً هذه عملية صعبة جداً تقتضي من القارئ، أن يتوحد بالنص. فالقراءة الحقيقية إبداعية وليست إيديولوجية.

❖ كلامك الكثير عن الإبداع، برأيي، يؤدي إلى هذه الخلاصة؛ أي سلخ الإبداع في الشعر مثلاً عن الأفكار السائدة تعتبر الإبداع الشعري وكأنه نوع من الوحي؟

❖ ❖ لا أؤمن بالوحي، فنياً. الفن عمل،معاناة. لكن كل عمل أو كل معاناة نوع من الاختمار تختمر وتنفجر، الإبداع هو هذا التفجر.

❖ رأيي، أنك فيما تكتب الشعر، تستبعد موضوعات عديدة من الحضور في القصيدة، إذ القصيدة، من حيث موضوعها أولاً، هي شكل من الاتفاق الفني في المجتمع كان يكتب الشاعر عن الحب والثورة ولا يكتب عن مناطق في الوعي أكثر تفصيلاً وغرائبية ربما. هل يدحض كلامي هذا كلامك حول الاختمار والتفجر؟

❖ ❖ أنا لا أستبعد بعض الموضوعات، وإنما أستبعد جميع الموضوعات. حين يكتب الشاعر موضوعات يكتب مقالات أو إنشائيات. أنا أكتب حالات. وحتى في الحالات لا أكتب عن الحالة بل أكتبها. وإذا كانت الحالة لا تشمل التفصيلات التي تشير إليها، فهذا راجع إلى الهواجس الداخلية لدى الشاعر. هذه الهواجس تأخذ الأولية وتطغى. وصحيح أن الشاعر مشروط بظروفه الاجتماعية والاقتصادية، لكن سر الإبداع هو كونه ينبجس من هذه الشروط ويخترقها. دون ذلك لا يمكن فهم التغير ولا يكون للحرية معنى.

❖ يشكل التغير إحدى المقولات الأساسية في تنظيرك للشعر وكذلك شعرك مأخوذ بهذا الهم هل يعني وقوفك عند مقولتك الثابتة هذه أن الشعر عملية لا تثبت في الزمن ولا تستمر فيه، خصوصاً وأن مقولتك هذه تذكرني بالأزياء.

❖ ❖ أود أن أوضح أولاً قضية تتصل بالسؤال وهي أن علاقة الخلق باللغة كعلاقة الشاعر بالشروط الاجتماعية والاقتصادية. فاللغة ملك عام مشترك للجميع وأنت لا تكون خلاقاً إلا إذا أبدعت لغتك الخاصة ضمن هذه اللغة العامة المشتركة وبوساطتها. كذلك أنت لا تكون مبدعاً إذا خضعت لشروطك الاجتماعية والاقتصادية خضوع النبات أو الحيوان. وإنما تكون مبدعاً حين تخترق هذه الشروط، أو حين تتخيل شروطاً وظروفاً انطلاقاً من شروطك وظروفك وبها. وعلى هذا، فإن التغير هو جوهر الإبداع. لكن هناك تغير أزيائي، وهناك تغير إبداعي. والتغير الأزيائي في الواقع ليس تغيراً وإنما هو إيهام بالتغير، ذلك أن الأزيائية في صميميتها ليست إلا تكراراً أو استعادة، بينما التغير الإبداعي هو دائماً إضافة. الأزيائية تراكم، والإبداعية تجاوز.

❖ اعتقد ان التغير عندك هو هاجس يبحث عن لغته ونقده انا اعتقد أن هذا الهاجس مستمد من كونك شاعراً عربياً يعيش في هذا العصر. انت، فيما تكتب، تحاول ان تثبت أصالة الشاعر العربي الحديث أولاً وأصالتك الخاصة ثانياً، هنا يبدو هاجس التغير استجابة للغرب المتغير وتكفيراً عن قصيدتنا القديمة التي لم تعرف الأشكال المتغيرة ما رأيك؟

❖ ❖ قد يكون في هذا القول شيء من الصحة. لكنني أظن أن التغير ليس رمز الغرب وحده أو هاجسه وحده. ففي تراثنا وبخاصة الصوفي أن الإنسان مشروع وجود. وهو من حيث هو كذلك رؤيا وحركة وبحث في اتجاه مجهول ما أو لا نهاية ما. فالإنسان إذن، مندفع بطبيعته نحو المستقبل. وهو في اندفاعه يتغير من حال إلى حال. وطبيعي أن يتغير تعبيره أيضاً من حال إلى حال. وجدير بنا أن ندرس في هذا الصدد المسار الصوفي في أحواله ومقاماته نحو المطلق. ربما آنذاك نرى أن التغير مقولة مشرقية، عمقياً. وهي مقولة أكثر غنى وشمولاً منها في الغرب.

❖ لسوء الحظ ان مقولاتنا التي نعتبرها خصائصنا تسقط في حركة المجتمع وتنهار. لقد آمن الصوفيون بالتغير، ومارسوه تغيراً في الأحوال نحو المطلق أما التغير الفعلي فهو خارج المقولة والإيمان، إنه في نسيج الحياة المعقد وشروطه

❖ ❖ إذا لم يكن عندنا تطابق بين تغير الذات وتغير الموضوع فهذا عائد إلى خطأ النظام وخطأ المؤسسة. التحركات السياسية ـ الاجتماعية، التي تتطلع إلى التغيير وجدت باستمرار وفي مختلف العصور، لكنها كانت تسقط في الثبات حين تتحول إلى مؤسسات. ومن المؤكد في المجتمع العربي، أن هذا خلل كامن، وعلى علماء الاجتماع والأنتربولوجيا أن يدرسوا لنا أسباب هذا الخلل ويكشفوا لنا عن عوالمه، نحن نلمس مظاهره، نحن، مثلاً، لم نعرف حتى الآن أن نؤسس دولة و أن نرسي مؤسسة على أي مستوى. لكن لماذا؟ ننتظر المختصين لكي يقدموا لنا الجواب.

❖ نستطرد إلى لغة الشعر وعناصره هل برأيك كفت الأوزان القديمة والإيقاعات ونظام البيت الشعري الواحد. هل برأيك كفت تماماً عن الإبداع؟

❖ ❖ لا، من حيث المبدأ. وإذا كنا اليوم لا نكتب بها فليس لأنها بذاتها باطلة، بل لأن الذين كتبوا فيها أوصلوا تشكيلاتها الإيقاعية إلى ذروات بحيث يستحيل الكتابة بها دون الوقوع تحت هيمنتها. وأنا أفسر انحطاط الكتابة الشعرية بعد هذه الذروات لا بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فحسب، وإنما أيضاً، بهذا العامل الفني. فلا يمكن مثلاً أن تكتب لغة المتنبي وإيقاعاته وأشكاله دون أن تقع تحت هيمنته. لذلك لا بد، فنياً، من الانحراف عن مسار هذه الذروات وابتكار أشكال أخرى. ولو صح القول أن الأوزان القديمة باطلة بذاتها، لصح القول تبعاً لذلك أن كل ما كتب وفقاً لها باطل هو أيضاً. فالمسألة لا تطرح على أساس الوزن أو عدمه، وإنما على أساس كيفية رؤية العالم.

❖ لا أحب أن أخوض في الإشكالات الكثيرة التي تطرحها إجابتك هذه، فليس في المجال متسع، ولكن انتخب مما قلت سؤالاً يتعلق بأثر الظروف الاجتماعية والـ الخ هل برأيك تستطيع الدول المتخلفة أن تنتج إبداعاً، بالمعنى الذي تقصده؟

❖ ❖ نعم أعتقد أن في هذا المجتمع شعراً لا يقل بأهميته الإبداعية عن أي شعر في مجتمع غربي متقدم. وهذا أيضاً مما تجب دراسته. فالشعر والفن بعامة، ليس تابعاً بشكل مطلق للظروف الاجتماعية والـ....

الخ. فقد يتناقض معها. يكون متخلفاً أو ثانوياً في شروط متقدمة، وقد يكون على العكس متقدماً في شروط متخلفة.

*** تبعاً لذلك، هل نستطيع أن نفسر نضوبنا الشعري منذ نهاية العصر العباسي بالمصادفة، حيث لم يولد الشعراء؟**

* * ما سُمّي بفترة الانحطاط سميّ بعوامل سياسية لا بعوامل فنية. ففي هذه المرحلة تحقق ما يشبه الثورة الشعرية من حيث أن الشعراء أخذوا يخلقون لغة تطابق حياتهم اليومية، أي أنهم أخذوا ينفصلون عن النموذج الجاهلي، وعن الشعر ـ اللغة و البيان والفصاحة، ويخلقون شعر الحياة اليومية. وأكرر أن هذا في مستوى الثورة الفنية. ولكنها لم تدرس بسبب العوامل السياسية وبسبب سيطرة النمذجة الجاهلية على الفكر العربي.. وتوضيحاً لبعض ما ورد في السؤال السابق أقول: أن الأدب السوفياتي اليوم مثلاً، برغم أن مجتمعه متقدم اقتصادياً واجتماعياً، ليس في مستوى الشعر في المرحلة القيصرية. ليس هناك أحد في مستوى بوشكين في الشعر أو دستويفسكي في الرواية على سبيل المثال لا الحصر.

لو كان الإبداع تابعاً بشكل اضطرادي لتقدم الظروف، لكان من الضروري نشوء شعراء أكثر أهمية وأعمق إبداعاً من بوشكين، وهذا ما يصح قوله بالنسبة إلى مجتمعات أخرى.

*** لا أقصد بالتطور الاجتماعي المعنى ذاته الذي تقصده أنا أرى مثلاً، تبعاً لتاريخية الفن، أن الأعمال الفنية الكبيرة ظهرت في فترات كان يعاني المجتمع فيها تحوله إما نحو الذروة أو نحو الانكسار. هكذا تكون مقولة تأثير المجتمع في الشعر غير ميكانيكية بل لها قانونها الخاص الذي تقوله لنا التجارب الفنية المختلفة في التاريخ.**

* * طبعاً هذا سؤال يثير ضرورة تحديد معنى التقدم ومعنى التخلف، وما مقياس كل منهما. نحن الآن نستخدم عبارة التخلف بمقياس غربي خالص، وبمعنى غربي خالص. والتخلف هنا ليس مقولة غربية بالمعنى الحضاري وحسب، بل هو مقولة استعمارية أيضاً. فإذا

أخذنا اليوم مستوى التقدم الغربي نموذجاً ومقياساً فلا شك أن المجتمع العربي مثلاً يكون متخلفاً. لكن، هل يصح فعلاً اتخاذ هذا المقياس. أنا أشك في ذلك. فالمجتمع العربي متخلف لا بالنسبة إلى الغرب، وإنما بالنسبة إلى ما يختزنه من طاقات موضوعية ولا يعرف كيف يستخدمها أو يحال بينه وبين استخدامها. وهناك علماء أنتربولوجيون كليفي شتراوس مثلاً يلغي مقولة التخلف كما تعرف. فمن يركب الطائرة ليس بالتأكيد أكثر إنسانية وتقدمية ممن لا يزال يركب الحمار. ولذلك يجب علينا أن نعيد النظر في تحديد مقولتي التقدم والتخلف.

أجرى الحوار: حسن داود

جريدة «السفير» بيروت 5. 8. 1979

كل شعر عظيم هو شعر حديث

❖ ماذا لو بدأنا بالخطابة؟ عندي أن الحقيقة النظرية هي حقيقة خطابية. وإذا كان الصدق في البحث يعطيه الموجود، فالصدق في الكلام يضمنه المتلقي ما يجب تحديده هنا هو فقط هوية المتلقي، أو الصفة التي نتوجه إليها فيه: هل نخاطبه سمعاً أو بصراً. الخ، أم نخاطبه وعياً في المطلق هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كيف نحدد بناء على ذلك موقفنا المعرفي؟ هل يجب أن نخاطب الحقيقة إذا أردنا أن نقولها بصدق؟ أريد أن أثير معك هذا الموضوع بالذات: الخطابة في الشعر أو المخاطبة؟

❖ ❖ لست أدري ماذا تعني بالضبط حين تقول خطابة. الخطابة صيغة من صيغ الحوار مع العالم. وهناك مستويات للمخاطبة: مستوى تخاطب فيه من يساويك أو يوازيك، ومستوى تخاطب فيه من تتعلم منه، ومستوى تخاطب فيه من تعلمه. النوعان الأولان صوفيان، لذلك هما شعريان. النوع الأخير تعليمي وقد يخط فيصير دعوياً. الخطابية مثلا هي نزعة المبالغة التعليمية وتفسد الشعر حين تدخله. ولكن «مخاطبات» النفري بالمقابل، شعر خالص.

❖ أود أولاً لو نفهم كيف يكون المخاطب أسمى أو أدنى؟ أعلى مستوى الوجود أم مستوى المعرفة؟

❖ ❖ أعني الاثنين معاً، وأحياناً يكونان واحداً.

❖ ثم، أنت تقول أن الخطابة صيغة من صيغ الحوار مع العالم، هل يجوز أن يكون ثمة صيغة أخرى لهذا الحوار؟

❖ ❖ صيغة تأملية مثلاً.

❖ هناك تناقض بديهي في ذلك: كيف يتكلم الواحد منا في لحظة التأمل؟

❖ ❖ يتكلم متأملاً. ليس ثمة على هذا المستوى انفصال، والكلام الشعري ليس مجرد تعبير عن الكائن، وإنما هو كذلك امتداد شعري لا يعبر عني وإنما يكملني، فهو امتداد لي.

❖ أبدأ بالجزء الأول من جوابك لأسألك: هل تعني أن الكلام هو نقل التأمل؟

❖ ❖ بل التأمل منطوقاً.

❖ نذكر أننا يجب أن نحدد كل شيء بالنسبة إلى مخاطب ما. إن المنطوق الذي هو صورة التأمل، يحتاج إلى بنية علائقية خاصة

❖ ❖ لا مخاطب جوهرياً في عملية الخلق الشعري. وجود المخاطب مرحلة لاحقة، إذا شئت، إنه شأن اجتماعي: حين أكتب شعراً لا أفترض مخاطباً، الإبداع هو أن تضرب في المجهول.

❖ لا يجوز تغييب المخاطب في العمل الشعري بهذه السهولة، فكما أن الساحر الذي لا ينتظر تأثيراً لرقيته هو مشعوذ، فالذي «يتكلم وحده» يكذب بالضرورة

❖ ❖ كل كلام «كذب» في المعنى القصصي الأخير، لا لأنه يخون المخاطب، بل لأنه كلما خيل له أنه اكتشف مجهولاً، انبثق أمامه أو أفلت منه مجهول آخر. أي أن الكلام لا يمكن أن يحيط، أي لا يمكن أن «يصدق». العبارة «ضيقة» دائماً كما يقول النفري. بهذا المعنى يمكن أن نقول عن الكلام أنه كذب على مستوى آخر، حين يقبض الكلام على الحقيقة قبضاً أخيراً، على افتراض إمكانه لا يعود له معنى، ولا يعود للإنسان معنى أيضاً. الكلام نوع من التوهم أو الحلم إزاء الحقيقة. الحقيقة لا يمكن اكتشافها.

❖ تقصد أننا لا نقبض إلا على الحقائق؟

❖ ❖ نقبض على صور وتجليات.

❖ ولكن حدودنا الكلام '

❖ ❖ أجل. ليس ثمة غير الكلام، ولكنه مع ذلك «ضيق». من هنا نفهم كيف أن بعض الشعراء يكفون عن الكتابة لأنهم يشعرون أن آلتهم اللغوية لم تعد قادرة على الإمساك بما في أعماقهم. من جهة ثانية، حين أعرف نفسي تمام المعرفة لا أعود قادراً على كتابة الشعر. ولكن مثل هذه المعرفة أمر مستحيل، لذلك لا يمكن أن يموت الشعر.

الشعر مرتبط عضوياً بمجهول ما. من هنا أزمة الشعر العربي: يدور في المعلوم وينقل لك ما تعرفه.

◆ شعراؤنا تسيّر نتاجهم فكرة.

◆ ◆ بل جملة واحدة.

كتابة الشيء

◆ عودة إلى ما قلته عن «الامتداد»؟

◆ ◆ لا أعبر عن نفسي بالكلام، بل أحاول أن يكون كلامي امتداداً لي.

◆ أحاول أن أحدد الكلمة أو أحصرها: إن امتدادنا في الواقع، ليس قولنا له، ولا سؤالنا إياه، بل جوابنا عليه.

◆ ◆ هو نوع من الاستطالة، لا أقدم أجوبة بل أستبطن. آخذ الشيء وأكتبه.. والكلمة لا تعكس الواقع ولا تعبر عنه، وإنما تحاول أن تكونه، وبما أنها لا تستطيع فهي ازدواج له.

الشعر العربي من القديم حتى اليوم هو إجمالاً الكتابة عن الشيء، ومعنى ذلك أن الشيء بالنسبة إليه موضوع. وشعر الموضوع هو بالضرورة وصفي إنشائي. أما من يكتب الشيء فيحاول أن يستبطنه ويخلق معادلاً له في اللغة. وهذا ما سميته الامتداد أو الاستطالة.

◆ أطلب تحديداً لذلك أو مثالاً عليه.

◆ ◆ لا يهمني مثلاً أن يكتب الشاعر عن الحب، وإنما يهمني أن يكتب الحب.

◆ بما أنك لا تفترض المطابقة، فإنني ما زلت أصر على أن امتداداتك في الواقع هو جواب أو مكان لجواب.

◆ ◆ لا هذا، ولا ذاك. إنه تساؤل يدفع إلى تساؤل.

◆ سأقدم مثلاً: حين أسأل امرأة: «هل تحبينني؟» تكون كلمتي جواباً لرغبتي فيها.

◆ ◆ تكون هنا في انتظار الجواب، لا في الجواب. لكن هذا الجواب لا يجيء شعرياً.

❖ **كلمتي موقف أم لا؟**

❖ ❖ الجواب بكل بساطة لم يجيء... ثم لماذا الافتراض دائماً بأن هناك مخاطباً؟

❖ **هنا التناقض: أسأل، ولا انتظر الجواب، إذاً أنا كاذب**

❖ ❖ بل العالم هو الذي يكذب لا أنت. المفترض هو الجواب دائماً. من لا يجيب هو الذي يكذب وليس السائل.

❖ **سأعتبر ذلك انحرافاً في المثالية**

❖ ❖ مثالية، مادية، تسميات. مشكلية لا أؤمن بها.

❖ **أنت تستعمل أو تدخل الشعر لتعرف، كيف تكون صادقاً إذا لم تنتظر المعرفة؟**

❖ ❖ أنتظر دائماً المعرفة. ولكن لا جواب لانتظاري. والأفضل أن لا يكون لأن المعرفة إذا تمت لي، أصبح إلهاً، أي أنسلخ عن نفسي، أي أبطل أن أكون، هذا ما يدفع بعضهم إلى القول أن الشعر لا يجدي. ربما.

❖ **إذا فهمتك جيداً، أنت تريد أن تفصل بين «المعرفة الكبيرة، أو المطلق» ومعرفة صغيرة، هي بالنتيجة معارف**

❖ ❖ الشعر هو مقاربة للعالم، المقاربة الأكثر كمالاً. والمعارف الصغيرة لا تحد الإنسان.

❖ **الشعر إذاً هو فعل احتجاج على محدودية الإنسان**

❖ ❖ بمعنى ما.

❖ **بهذا المعنى هو موقف وجودي**

❖ ❖ أي كياني.

❖ **الا ترى في ذلك تناقضاً؟ موقفك ثابت ومع ذلك لا تستغني عن التساؤل**

❖ ❖ لماذا تخاف من التناقض؟ أنا متناقض، إذاً أنا موجود.

(2+2) في الشعر

❖ **تتعايش بسهولة مع العائم**

❖ ❖ لم يبق في الشعر غير هذا، وإلا اندرج في ما هو مؤسس وانتهى. 2+2 لا تساوي أبداً أربعة في الشعر.

❖ ما أريده منك بالضبط هو أن تتكلم بلغة 2+2 تساوي فيها أربعة وسؤالي: ماذا يؤسس أدونيس؟

❖ ❖ يؤسس البحث والهيام والرفض والتحول والانشقاق والتجاوز، وهذا لا يتأسس. أو لا يمكن أن يدخل في مؤسسة.

❖ لي ملاحظة على هذه الكلمات ما دمت قد ذكرتها. وسأستعين على ذلك بتحليل هايدغر في «الكائن والزمن» لاستلاب الوعي إن الانفصال بين المفهوم وأساسه المادي هو انفصال مطرد بطبيعته ولا يزيده استعماله إلا استغراقاً في عملية الانفصال: الفضول هي عمل النظر الشاغر، والالتباس استلاب للمعرفة، والثرثرة لوظيفة الكلام بالالتباس مثلاً نستسلم لوهم ما هو سهل المنال على أي كان، وما عنه يستطيع أي كان أن يقول كل شيء ولا شيء» وهكذا يغذي الالتباس بدوره سلطة الناس Le on, das man ليحل محل حس الموقف

سؤال أول: إلى أي مدى انت مسؤول عن لحاق هذا الاستلاب بكلماتك حين يستخدمها مقلدوك أو المتأثرون بك؟

❖ ❖ انفصال هذه الكلمات عن سياقها لست مسؤولاً عنه. المسؤول هو طغيان موهبة التقليد على حياتنا وفكرنا. لم تشع هذه المفردات وحدها بحيث أصبحت كأنها عالقة في الفراغ، وإنما شاعت أيضاً لغتي الشعرية. لغة الشاعر نوع من الورق المرتبط بأغصان وجذور، وعزلها عن هذه جميعاً تبدو معه كأنها ثرثرة، مرة ثانية لست أنا المسؤول عن هذا. أنا أشد الناس أسفاً لذلك.

الأدونيسية

❖ ما أعنيه هو الانفصال عن الواقع وليس عن السياق ثم، وهذا هو السؤال الثاني: لقد تحولت الأدونيسية بفعل ما قدمنا، من موقف إلى موقع، أي من رمية إيديولوجية إلى مؤسسة مغلقة، فما تعليقك على ذلك؟

❖ ❖ هذا التقليد ـ الاقتطاع للغة أدونيس ليس شيئاً على الصعيد الشعري. وجميع الذين يقلدون ليست لهم أي قيمة شعرية. القارئ الشعري البصير يعرف ذلك تمام المعرفة. لكن ثمة جانب مضحك في

الموضوع هو أن المرض الشائع، مرض الحقد والجهالة والأمية، والمنافسة... الخ، يتيح لبعضهم أن يتخذ أحياناً من هذه الاقتطاعات نماذج يفضلها حتى على جذورها وأغصانها ونسقها.

❖ وبماذا نحكم على ادونيس متى قلد ادونيس؟

❖ ❖ أعطني مثلاً في كل نتاجي على ذلك، أشعر أنني كل آن في حال. لذلك أكاد أن أرفض شعري كله، تطلعاً لما لم أكتبه بعد، فكيف أقلد نفسي؟ في هذا الصدد، ما لم أنشره من شعري، وقد يكون هذا مفاجئاً، أكثر بكثير مما نشرته. المجموعات الشعرية التي أصدرتها حتى الآن سلم واحد، لكن الدرجة اللاحقة فيه لا تشبه السابقة، وإن اشتركت معها في الهاجس العميق.

❖ تقلد نفسك حين تبتعد الكلمة في تنظيرك مثلاً عن اساسها. ومفهوم مثل الإبداع قد يعني أحياناً كما عند مقلديك إذا جاز التعبير كل شيء ولا شيء.

❖ ❖ في التنظير تحدث مثل هذه التنازلات، لأن النثر، إذا رجعت إلى المخاطبة، لا يمكن إلا أن يكون فيه جانب توضيحي. فهو بشكل غير مباشر يحمل شيئاً من التعليم، وكل تعليم يتضمن قسطاً كبيراً من التكرار.

❖ ألم يحصل في الشعر مثل هذا الارتهان؟

❖ ❖ أتمنى أن تدلني عليه لأحذفه. ربما كان هناك تنويعات، والتنويع ليس تكراراً.

❖ التنويع تجربة تابعة، وليس بالتالي أصيلاً. لذلك لا أظن أنه يضيف شيئاً.

❖ ❖ ويكون إضافة وقد يكون تكراراً مضمراً أو مقنعاً، لا يناقش ذلك في المجرد على كل حال. لو كان هناك قراءة ونقاد وناشرون في مستوى الشعر، لكان يستحيل أن يظهر هذا الشعر الذي لا يقول إلا التقليد.

إنها آلة الإعلام الحديث، التي أفسدت اللغة ذاتها وليس الشعر وحده. لا يمكن أن تتصور انحطاطاً أكبر من هذا الانحطاط: أي شيء، مهما كان تافهاً، يمكن أن ينشر اليوم. هذا ليس احتقار للكلام وحده، وإنما هو احتقار للإنسان أيضاً. الصحافة العربية رمز لانهيار روحي قبل أن تكون رمزاً لانهيار ثقافي.

أمام طريق مسدود

❖ ماذا يعني لك قول بعضهم بأنك وصلت إلى طريق مسدود؟

❖ ❖ كل شاعر عظيم هو باستمرار في طريق مسدود. ونضاله دائماً هو أن ينبجس من هذا الطريق المسدود أوسع وأغنى. وهذا معنى أنه يتناقض صميمياً، أي أنه يستيقظ ذات يوم وينحرف عما بناه أو يحطمه، بتجاوزه وفتح مجال آخر.

❖ سأحصر السؤال: هل ترى أن اللغة عقبة معرفية؟

❖ ❖ هناك الشيء أو العالم، وهنا الإنسان (الشاعر) والكلام جسر بينهما. العلاقة القائمة بين هذه الأشياء الثلاثة ليست علاقة سؤال بجواب وإنما هي علاقة هجوم واستقصاء لا ينتهيان. وبهذا المعنى إذاً الكلمة عاجزة وتظل عاجزة ليس لأنها بذاتها عاجزة، بل لأن من طبيعتها أن لا تحيط بما هو لا نهائي. اللغة إذاً عقبة وطريق في آن. إنها عقبة - طريق، فهناك كلام لأن هناك لا نهائياً ما، وحين نفترض أو نتصور أن اللانهائي انتهى فلن يكون للكلام عندها قيمة، بل ينتهي الكلام ذاته.

❖ إنك ترسم صورة من ثلاث صور: العارف والمعروف وبينهما أداة المعرفة في هذه الحال، ألا ترى أن الوساطة قد تفسد؟

❖ ❖ لا تنس أن دائرة العارف قد تغلق دائرة المعروف.. ولكن المسألة باقية: اعرف نفسك تساوي لن تعرف نفسك. أنا أتصور أن الإنسان قبل الأبجدية يمكن أن يكون أعمق معرفة منه بعد الأبجدية، لأن الصلة قبل الأبجدية كانت صلة إشارة وخط وتوحد، أي ملامسة للأشياء. أما بعد الأبجدية فقد أصبح الله هو الكلمة، أي أصبح الله بمعنى ما عقبة من حيث الظن بأنه خاتمة. ومن هنا يتضح غنى التجربة الصوفية التي جعلت من الله نفسه طاقة متحركة وكأنه لا يجيء من الوراء بل يجيء باستمرار من الأمام، أي من المجهول.

❖ تعبر عن حنين إلى «الوعي النفساني» المندمج في الحياة، وأرى أن الوصول إلى هذا الشكل من كمال المعرفة بكمونها، ضريبته الصمت

❖ ❖ الصمت بأي معنى؟ ليس هناك لغة في المجرد، هناك لغة عارف معين أو مكتشف معين، لذلك دائماً، الشاعر الكبير يحطم العقبة، أي اللغة، بمعنى أنه يحيد بها ويحرفها، ويخلق لغة داخل اللغة. وعلى هذا المستوى يمكن القول: ليس هناك عارف إذا لم تكن له لغته الخاصة. والطريق إلى هذه اللغة الخاصة أشار إليها التصوف العربي ومارسها قبل أن يشير إليها مالارميه مثلاً ويمارسها. وأهمية الشعر هي هنا في تحطيم أداته باستمرار: كأنه يسحقها ويعيد جبلها من جديد.

❖ ليت شعري أي ضمانة يمكن أن تمنحها اللغة الخاصة لعنصر من عناصرها؟ إنما هذه الضمانة، كما في أي معجم رمزي (code) تأتي من السياق لا من الحقيقة

❖ ❖ مثل الأشياء.

❖ ولكنها لا تفتح طريقاً ولا تجد منفذاً، ليست إلا نظاماً مغلقاً.

❖❖ كل شيء مغلق، هل الزهرة المفتوحة أمامك مفتوحة أم مغلقة؟ إنه انفلات من طبيعة الكائن.

التجربة الصوفية

❖ كأنك تذكر بنظرية الجوهر الفرد عند لايبنتز.

❖ ❖ لعل التجربة الصوفية تضيء الموضوع أكثر. الطريق التي يجتازها المتصوف هي جوهرياً طريق معرفة، أي محاولة معرفة ولكنه يقول أنه لا يعرف الشيء باللغة وإنما يعرف الشيء بالشيء، أي لا يعرف الله إلا بالله. ومعنى ذلك أن المعرفة القصوى إذا كان هناك معرفة قصوى هي الموت، أي هي أن يجلس المتصوف في حضرة الله لكي لا نقول يتحد به، لذلك ليس المهم في هذه الطريقة المعرفة بذاتها، وإنما المهم هو

الطريق. إذاً لا أبحث في المعرفة وإنما أبحث في الطريق إليها. لا أبحث في ما يقوله الشعر أو يحاول أو يقوله، وإنما أبحث في مساره، وفي سيرورته. الشعر على هذا المستوى طريق إلى المعرفة وليس المعرفة.

❖ طريق المعرفة تنبؤية، وكذلك طريق الكلام لذلك نعتمد الحكمة أحياناً أو الأسطورة لنعرف وفهمنا للأسطورة مثلاً هو تطبيقنا لها كشكل هل تعترف بهذا الدور البراغماتي للشعر؟

❖ ❖ كل شيء يمكن استخدامه عملياً أو وظيفياً ليس شعراً وإنما هو في أقصى ما يوصف به كلام سرق الشكل الشعري. الشعر يزيد كمية الأسطورة في العالم، يزيد كمية الأسرار، يزيد غنى العالم لا فقر العالم. وحين أقرأ قصيدة ما أستدل على عظمتها لا بقدر ما تقدم لي من معلومات، وإنما بقدر ما تشير إلى مجهولات.

❖ المجهول هو شكل المعرفة، وهكذا فقط يكون جميلاً.

❖ ❖ هو تحريض على السير في الطريق نحو معرفة ما.

❖ تحريض معين

❖ ❖ بل عام.

❖ إذاً فالشعر واحد.

❖ ❖ من حيث أنه انفجار في عالم راكد.

❖ كل شيء يمكن أن يحرضني

❖ ❖ الأمر يختلف في الشعر لأنه غير منفعي.

❖ ولكن ما النتيجة؟

❖ ❖ عملياً لا شيء.

❖ ولماذا نكتب الشعر؟

أكتب الشعر لأشعر بأنني موجود

❖ ❖ حتى أشعر أولاً أنني موجود وحتى أمارس ثانية هذا الشعور بالوجود. وحتى أحاول أخيراً أن أكون في مستوى هذا الوجود.

❖ ما يهمني هو أن يكون بعداً أساسياً من أبعاد الشخص، من أبعاد الأخر. هل تعني ما تقوله حرفياً بشأن المخاطب؟

❖ ❖ كبعد وجودي، نعم.

❖ رجعنا إذاً إلى تأكيد حضور المخاطب كشرط من شروط صدق الكلمة.

❖ ❖ لا أعطي الآخر دوراً ولا أكتب له بالذات. لأن الآخر غائم وأنا لا أكتب لهذا الغائم. على صعيد الكتابة الشعرية بالمعنى المحض، لا يهمني أن أتوجه إليه. بهذا المعنى لا مخاطبة عندي، لأن هذا المفترض مخاطباً ليس إلا أنا. أنا وهو ـ الذات والآخر ضمن سؤال واحد، وأنا لا أجرؤ إزاء هذا المجهول الذي أواجهه أن أقول له: لدي حقيقة أنقلها إليك. فنحن معاً في طريق واحدة وأنه فيَّ قبل أن يكون في نفسه. وأنا لا أعلمه: معاً نتعلم.

❖ أنا أسمي المخاطب مخاطباً في الكتابة حين يكون في الليس - بعد. وهكذا يكون المخاطب منفصلاً.

❖ ❖ الأنت والهو، هما جوهرياً: الأنا. وافتراض المخاطب المنفصل يتضمن افتراضاً آخر هو أن المتكلم يعرف كل شيء، بينما المتكلم يبحث ولا يعرف. ثم لا بد كما يبدو من أن نتفق على مدلول المعرفة. هل هناك معرفة حقيقية؟ هذا هو السؤال، المعرفة الكاملة والأخيرة، حتى في نطاق العلم، غير موجودة، فالأحرى أن لا تكون موجودة في الشعر، المعرفة نوع من التوهم، أحياناً يكون جميلاً وصحيحاً.

❖ يجب أن نضع حداً بين ما هو صحيح، أي مغلق على حقيقته أو تطبيقه، وما هو حقيقي أي مفتوح إلى صحته.

❖ ❖ الحب مثلاً حقيقي لذلك هو وهم. 2+2 =4 معادلة صحيحة، لكنها غير حقيقية.

❖ حقيقية حينما تجد لها، كمعادلة صحيحة، تطبيقها العملي أي حين تغدو علاقة أو فعلاً، فتدخل دورة البراكسيس لا اللوغوس.

❖ ❖ ليس الشعر تطبيقاً ولا مجرد لوغوس، هو الكائن كاملاً.

❖ هل كل زماني حديث؟

❖ ❖ في هذا السؤال ما يتيح إيضاح بعض الالتباسات في الكلام الدائر اليوم حول الحداثة. طبعاً لا حديث غير «الزماني». لكن كل «زمني» هو أيضاً «حديث». والفرق بين «الحديث» هناك، و«الحديث» هنا، هو

الفرق الذي أجده، اصطلاحاً، بين «الزمن» و«الزمان». «الزمن» مرحلة وعبور، «الزمان» كينونة وديمومة.

والالتباس الأول الذي يجب أن نجلوه هو أن كل شعر عظيم هو «حديث» باستمرار، في أي «زمن» كتب. لكن ليس كل شعر «حديث» مهماً أو قيماً، بالضرورة. فما أكثر «الحديث» التافه.

الالتباس الثاني هو أن «الحداثة» ليست مجرد الكتابة «الزمنية» «أشكال» مغايرة، أدب «مضمونات» مغايرة لما سبق في «الزمان»، كما يزعم بعضهم.

الالتباس الثالث هو أن الحداثة الشعرية العربية لا يمكن أن تفهم وتقوم إلا بالقياس إلى الإيقاع الإبداعي العربي، في الزمان الشعري العربي، وضمن الحضارة العربية.

بعد أن نجلو هذه الالتباسات، نسأل: ما الحداثة الشعرية العربية اليوم؟ إنها أولاً سمة، بالضرورة، لكنها ليست، بالضرورة قيمة. تصبح قيمة حين تختزن رؤيا تساؤلية تجاوزية، أو تصدر عنها. ومثل هذه الرؤيا تتجاوز مجرد «الشكل» أو «التشكيل» وتتجاوز مجرد الانفعال الإنشائي. إنها موقف كياني شامل، من الإنسان والعالم، ومن الإنجازات التي نسميها «الحضارة».

إنها، إذن، خاصية انفجارية في حضارة راكدة.

وهي من هنا، تأسيس للمكان، للحلم، وتأسيس للحرية، حرية الحاضر، وحرية المستقبل. وهي إعادة ابتكار للأفق الكتابي.

لا حداثة، خارج ذلك، خارج هذه الرؤيا الشاملة.

أفضل للخروج من هذه الالتباسات أن ننتقل من الكلام على الحداثة إلى الكلام على الكتابة.

ولهذا موضوع آخر...

أجرى الحوار: جاك الأسود

جريدة «الأنباء» بيروت 6 ايلول 1979

قضايا الشعر والتاريخ العربي الإسلامي

❖ أستاذ أدونيس نرحب بك ترحيباً حاراً في اليمن، ويسرنا أن ننتهز هذه الفرصة الثمينة لكي يكون لك حديث مع قراء مجلة الثقافة الجديدة اليمنية وفي هذا اللقاء سنحاول أن نحاوركم في بعض القضايا التي ارتبطت بآرائكم حول العديد من قضايا الشعر والتاريخ العربي والإسلامي

❖ ❖ شكراً جزيلاً. ويسعدني أن أجيب بكل صراحة على كل ما تود أن تطرحه.

❖ من آرائكم المعروفة ـ أستاذ أدونيس ـ أن الحضارة العربية تعني في وعي الإنسان العربي الثبات وما يترتب عنه من تقليد ونقل وتفسير ومحاكاة، الأمر الذي يطبع الصراع بين المحافظة والتجديد بطابع الضياع وقد قادتكم هذه الآراء إلى استنتاجات أثارت جدلاً واسعاً في أوساط المثقفين العرب مثل اعتباركم الحضارة العربية بأنها تقوم في وعي الإنسان العربي على السلامة وطلب النجاة في حين تعتبرون أن الحضارة الغربية قائمة على المغامرة وطلب المجهول هل يمكن توضيح هذه المسألة آخذاً بعين الاعتبار أن العملية الثورية العربية المعاصرة والتي هي بالضرورة جزء لا يتجزأ من العملية الثورية العالمية تعتبر تأصيلاً حضارياً لنضال الإنسان العربي من أجل الحرية عبر مختلف مراحل التاريخ، ونزوعاً حضارياً لبناء مجتمع الحرية الذي يمد عنقه نحو مستقبل الاشتراكية؟

❖ ❖ شكراً لهذا السؤال المهم لأنه سيتيح لي أن أجلو بعض الالتباسات فيما يتعلق برأيي الوارد في كتابي الثابت والمتحول، فقد فهم إجمالاً كما تشير بأن الحضارة العربية ثابتة أو جامدة. لكنني في الواقع لم أحكم بذلك على الحضارة العربية ككل، وإنما حكمت على الجانب الحضاري أو الثقافي الذي ارتبط بالنظام السياسي العربي، أي نظام الخلافة، وقلت عن هذا النظام الثقافي أنه هو الثابت.

لـذلك فـإن أحكـامي كانـت تنطبـق فقـط علـى هـذا النظـام الثقـافي السياسي الذي ساد. ناهيك عن أنني كنت دائماً أشير إلى القوى الحية التي تصارع هذا النظام الثقافي السائد والتي تطرح قيماً بديلة وثقافة بديلة وتصوراً حضارياً مغايراً. وعليه فقد سميت الجانب الأول، أي الجانب الثقافي الذي ساد والمتمثل بثقافة الخلافة، سميته الاتباع. أما الجانب الآخر فقد سميته الإبداع. ومن هنا حاولت أن أفهم آلية الاتباع، وأن أفهم بالمقابل العناصر أو الأبعاد الحية في الاتجاه الإبداعي. ولذلك كنت بطبيعة الحال مع الجانب الإبداعي فيما قمت بإدانة الجانب الاتباعي. ولم أتكلم عن الحضارة العربية ككل إلا ضمن هذا المنظور. ضمن الجدل بين الإبداع والاتباع. وللأسف ولأسباب كثيرة أن الجانب الاتباعي هو الذي ساد. وأنا أميل إلى القول أن هذا الجانب ما يزال سائداً حتى اليوم على الرغم من التململات والتفجرات الكثيرة التي تسير باتجاه الإبداع.

❖ في ضوء حديثك هذا، يحضرنا وصفكم لتراث الشعر العربي كأصل ثابت يظل أكثر جدة من أي جديد. حيث تعتبرون ما ينضاف إليه بأنه لا يقوم بعملية الإكمال وإنما يذوب فيه «ذوبان الموج في البحر» كما أتذكر أنكم وصفتموه بذلك من هذا يتضح لنا بأن مفهومكم للثبات يعني الجمود، ويتجاهل الروح الجدلية للثبات، ويتعامل معه بوصفه زمناً وليس باعتباره شكلاً حاضراً لواقع متغير سابق إلى شكل جديد، في إطار الاستمرارية بالتغيرية

❖ ❖ السلطة، أو ثقافة السلطة التي سادت كانت تريد باستمرار أن ترسخ الجذور التي استندت إليها. وككل سلطة محافظة، تريد أن تحافظ على ثقافتها، كانت تحارب باستمرار كل خروج على هذه الأصول. أو أي اجتهاد أو تأويل لهذه الأصول بحسب مقتضيات التطور التاريخي والتجربة الحياتية. كانت تسمي ذلك انحرافاً أو شعوبية أو هدماً للأصول... الخ. ومثل هذه التهم، كما تعرف، لا تزال قائمة حتى الآن بشكل أو بآخر. فحين أقول أن الشعر العربي ذو أصل ثابت، وأنه لا يمكن التجديد فيه كنت أعني بذلك، كما هو واضح في الكتاب، وجهة نظر

السلطة وثقافتها ونقادها فقط. إذ كان يقابل هذه النظرة نظرة أخرى تجدد وتغير وتبدع. والدليل على ذلك أن الشعر العربي تجدد وخرج على الأصول. كما خرج على النمطية الجاهلية. ونحن نعرف أن الصراع العميق الذي نشأ بدءاً من نهاية العصر الأموي هو صراع بين ما يسمى أصولاً وما تطلع إليه الشعراء واستحدثوه. وقد سميت هذه المرحلة بمرحلة القديم والمحدث. حيث قام المحدث على أمرين أساسيين: الأول هو إلغاء النموذج الجاهلي كنمطية بنائية، أي أن الشعراء المحدثين بدؤوا يكتبون قصائد لا تخلد الشعر الجاهلي كأصل، ولا تبدأ بالحديث على الأطلال والناقة وتقوم بتركيب فكرة فوق فكرة وهكذا إلى نهاية القصيدة، وإنما بدؤوا بكتابة المقطعات التي تتناول غرضاً واحداً أو موضوعاً واحداً. هذا من حيث البناء العام للقصيدة. أما الأمر الثاني فقد تمثل في تغييرهم نمطية الأفكار والموضوعات. فبدل أن يتناولوا أفكاراً عامة، أخذ الشاعر يعبر عن تجربته كشخص يعيش في مناخ مغاير للمناخ الجاهلي. وهذا ما بدأه أبو نواس حيث أحيا موضوعات ما يمكن أن نسميه تجاوزاً بالمدينة، الموضوعات المدينية، أي اللهو العبث والخمرة والخمار وترف الحياة والرغبة في الحياة اليومية. وهذا كله أيضاً كان نوعاً من الخروج. ومن هنا كان يُسمى أبو نواس شعوبياً.

هناك أيضاً خروج آخر على نمطية التعبير الجاهلي. وهو ما مثله أبو تمام الذي غير في نمط العلاقات اللغوية. فقد رأى أبو تمام أن النمط الصياغي المتمثل في صيغ التعبير الجاهلية التي كانت جميلة في وقتها، لم يعد قادراً على التعبير عن التحولات العميقة التي يعانيها ويراها في نفسه وفي الواقع في آن واحد. ولذلك خرج على نمطية التعبير وعلى العلاقات اللغوية وانتقل بالشعر على صعيد الصياغة من السياق الذي يمكن أن نسميه سياقاً خيطياً أو خطياً إلى سياق آخر يمكن أن نسميه سياقاً شبكياً. أي استطاع أن يخلق عالماً من العلاقات المتداخلة والدلائل المتداخلة التي تلم بمجمل الواقع كواقع معقد يتركب لا من الواقع المعزول عن اللغة، وإنما من اللغة والواقع معاً. وبحيث أنه لم يعد هناك انفصال بين الشاعر والواقع. فالواقع يغدو موضوعاً إنشائياً أمام الشاعر. ونتيجة

لذلك ينشأ تداخل حميم وعميق بين الشاعر والواقع. وبالتالي بين اللغة والأشياء.

❖ حديثك عن العلائق بين اللغة والشاعر والواقع يقودنا إلى التوقف قليلاً عند بعض الظواهر الفنية فمن الثابت أن الشعر والقصة شهدا غداة نكسة 5 حزيران 1967 تجريباً في الأشكال التعبيرية وهو التجريب الذي أثار عدداً من الموضوعات التي يطرحها تطور الشعر العربي الجديد خصوصاً فيما يتعلق بالحداثة وعلاقة الشعر بالثورة وصلة الشعر بالجمهور. هل تعتقدون بأن ما اصطلح عليه النقاد والكتاب بالتجريب قد اقترب من مواقع الثورة الثقافية التي تستلزمها معطيات نضال حركة التحرر الوطني العربية؟

❖ ❖ أعتقد، وأنا هنا أتكلم عن المجتمع العربي ككل، بأن من الصعب، كما أظن، أن ينشأ نظام ثوري عربي بالمعنى الجذري العميق للثورة إلا بمفاجأة ثورية وباستثناء تاريخي وحضاري. وفي الوقت ذاته أعتقد بأن مثل هذا الاستثناء يبدو ضعيفاً، وأتمنى أن أكون خاطئاً في تقديري وأن ينشأ مثل هذا الاستثناء بحث نصل ضمن المجتمع العربي إلى نظام ثوري بالمعنى العميق للكلمة.. أتمنى ذلك.

لكن، ما دمت أميل إلى القول أن الثورة العربية هي ثورة واحدة، وأننا حين نتكلم عن هذه الثورة نتكلم عن المجتمع العربي ككل. لأن المجتمع العربي، في الواقع، نسيج متداخل من القيم والعادات والتقاليد حيث يؤثر بعضه في بعضه الآخر. وضمن هذا الإطار أظن أننا لا نزال بعيدين عن تحقيق الثورة بالمعنى العميق للكلمة. فنحن لا نزال نتململ ونتحرك باتجاه الثورة. وقد أحدثنا المنجزات المهمة مثل بعض التأميمات والإصلاحات الزراعية. كما أننا نتوجه في الممارسة إلى تأصيل هذه الخطوات في المجتمع. لكن لم نتمكن بعد من تفكيك البنية العقلية والحضارية الموروثة بشكل عام. لذلك ما نزال إلى حد ما بعيدين عن الثورة. نحن الآن في مرحلة استشراف وتطلع. ونأمل أن يكون هذا الاستشراف والتطلع فعالين وسريعين على الرغم من المعوقات والصعوبات

الكثيرة الداخلية والخارجية. وضمن هذا الحد أرى أن الشعر العربي الحديث ليس مقصراً دون هذه التحركات الاجتماعية المهمة. بل أعتقد أن الشعر العربي الحديث، في مستواه الطليعي، متقدم على مستوى التحركات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ذلك أن ما أحدثه الشعر في مستوى القطع المعرفي والجمالي بالنسبة إلى الشعر العربي القديم، أكبر مما أحدثته التحركات الاقتصادية والاجتماعية في القطع عن البنى الاجتماعية والعائلية والاقتصادية القديمة. بهذا المعنى فقط أقول أن الشعر متقدم على بقية البنى، وبهذا المعنى أقول أن الشعر العربي الحديث كبنية فوقية، والفن بشكل عام، يتقدم البنية التحتية ولا يتبعها. لكن هذا ليس قاعدة، وإنما هو استثناء تابع للظروف الصعبة التي يعانيها المجتمع العربي الذي هو في صميمه مجتمع ثيوقراطي إقطاعي. وفي رأيي أن تحطيم البنية الثيوقراطية الإقطاعية عملية صعبة جداً، وتحتاج إلى نضال طويل ومرير. وهذا لا يحتاج إليه الشاعر. بهذا المعنى فقط أشعر بأن الشاعر متقدم إجمالاً. فالشاعر الثوري متقدم في رؤياه وفي منجزاته على السياسي الثوري. وليس هذا نقداً للسياسي الثوري لأنني أجد له مسوغات كثيرة إذا كان صادقاً في ثوريته. ومع الأسف هناك ثورية زائفة وكاذبة أيضاً في المجتمع العربي.

❖ باعتقادي أن كلامك هذا عام جداً، وعليه نريد أن نركز أكثر في مسألة العلاقة بين الشعر والجمهور، خاصة وأن هذه المسألة حظيت بنقاش واسع في أوساط المثقفين العرب في الآونة الأخيرة

هل تعتقدون بوجود نمط عام للعلاقة بين الشعر والجمهور مما يعني إمكانية توفر أساليب تعبيرية عالمية؟

❖ ❖ لا. لا أعتقد إطلاقاً. الشعر كيفي وليس كمياً. وقبل أن نتحدث عن الجمهور ينبغي أولاً أن نحدد ما الذي نعنيه بالجمهور؟ هل نعني عينة واحدة متطابقة في وعيها ومفهوماتها. أم نعني قطاعاً عريضاً متنوع الوعي ومتعدد المستويات؟

لذلك لا بد من توضيح ماذا نعني بالجمهور لكي نوضح مشكلة الإيصال. فإذا كنا نقصد الجمهور الثوري فهذا شيء. أما إذا كان المقصود

بذلك هو الجمهور غير الثوري فهذا شيء آخر. وفي اعتقادي أننا لم نصل بعد إلى مرحلة إيجاد جمهور ثوري بالمعنى العميق للكلمة. باعتبار أنني أفهم الجمهور الثوري بأنه الذي انتقل من وعي القديم إلى وعي الجديد حقاً. أي أنه تغير من داخله وأصبحت له ثقافة جديدة وقيماً جديدة وتطورات جديدة. ولا أظن أن مثل هذا الجمهور بالمعنى الواسع قد تكون بعد في المجتمع العربي.

❖ كيف تقيم والحال كذلك الجمهور العربي المثقف؟

❖ ❖ جمهورنا، بشكل عام، ما يزال ذا ثقافة تقليدية. حسناً، ماذا يفعل الشاعر في مثل هذا الوضع؟ إذا اتجه إلى الجمهور التقليدي من الطبيعي أن هذا الجمهور لن يفهمه إلا إذا كتب بأسلوب تقليدي. وإذا اتجه إلى الجمهور الثوري فإن هذا الجمهور الثوري لا يزال ضعيفاً ومحدوداً بالقياس إلى الجمهور التقليدي.

وبما أننا في مرحلة الانتقال الثوري، فإني أعتقد بأن طابع المرحلة التعبيرية الشعرية هو طابع المأزق بشكل عام. مأزق بمعنى أننا كثوريين لا نستطيع إلا أن نتجه إلى المستقبل، وبالتالي لا نستطيع إلا أن نخاطب جمهوراً مستقبلياً أو يتجه هو أيضاً نحو المستقبل. وهذا ـ كما قلت ـ جمهور لا يزال ضعيفاً ومحدوداً. أما إذا حاولنا أن نجعل من الشعر وسيلة لكسب عواطف الجمهور التقليدي ولكسب حماسته، وأن نجعل من الشعر وسيلة إعلامية، فإننا في هذه الحالة نقتل الشعر ولا نكسب الجماهير.

❖ هذا يذكرنا بآرائك التي نشرتها في كتاب «زمن الشعر» حيث أوضحت بأن الجمهور السوفياتي والفرنسي يعيش في مناخ الثورات الاشتراكية والتكنولوجية والثقافية الأمر الذي يجعل الأساليب التعبيرية الجديدة في هذه البلدان تضم الشاعر والجمهور في إطار من الوحدة القائمة على أساس القيم المشتركة والثقافة المشتركة بينما ترون الأمر معكوساً في الأقطار العربية حيث أدى غياب العوامل المذكورة سابقاً إلى نشوء علاقة قائمة على أساس الانفصال بين الشاعر والجمهور، ومن ثم ولادة ظاهرة النخبة اسمح لنا يا أستاذ أدونيس أن نشير إلى أن من ينظر إلى مظاهر التقدم في

البلدان الاشتراكية والرأسمالية . التي أشرت إليها . كتعبير عن الخبرة الحية لنضال عمال وشغيلة هذه البلدان، سواء في مجرى بناء الاشتراكية المتطورة في البلدان الاشتراكية، أو في مواجهة الأزمة العامة الحالية للنظام الرأسمالي، ضمن إطار حركة الصراع الطبقي في البلدان الرأسمالية المتطورة. ومظاهر هذه الخبرة هي التي تختلف من بلد إلى آخر، فيما تبقى الخبرة ذاتها أساساً متحركاً للعلاقة بين الوعي والناس، مما يستدعي تناول المسألة في ظروف البلدان العربية بعيداً عن زاوية غياب القيم والثقافة المشتركة بين الشاعر والجمهور. لأن غيابها لا ينفي واقع وإمكانية وجود حالة ثورية متصاعدة تعيشها فعلاً الجماهير العربية. حيث نجد من الصعوبة بمكان القطع بأن هناك انفصالاً بين الطليعة الثورية والجماهير العربية، وهي المعادلة التي تقابل القطيعة التي تعتقدون بوجودها بين الشاعر العربي والجمهور العربي، لأن الخبرة الثورية في المنطقة العربية حية ومتصاعدة، وهي تختلف عن البلدان الصناعية المتقدمة في أشكالها ومستوياتها فقط.

كيف تقيمون . إذن . هذه المسألة في ضوء آرائكم في «زمن الشعر» وما يثار حالياً حول ما يُسمى بأزمة الجمهور في الشعر العربي الحديث؟

❖ ❖ صحيح أن هناك خبرة ثورية على صعيد الجماهير، لكن هذه الخبرة الثورية ـ كما أظن ـ تنحصر في المستوى السياسي أكثر من غيره. وأنت تعرف أن العملية الإبداعية هي عملية ثقافية شاملة ولا تنحصر في المستوى السياسي فقط. إن وجود جمهور واع سياسياً لا يعني بالضرورة أنه يفهم الشعر المتقدم.. فماياكوفسكي الذي عاصر الثورة الاشتراكية الأولى كان يعاني من أن الجماهير التي قامت بالثورة لم تكن تفهمه. وقد أدى هذا الانفصال بينه وبين جماهير الثورة الاشتراكية ـ وهو جزء منها ـ إلى نهاية مفجعة انتحر فيها.

إن الجماهير التي تمتلك خبرة ثورية سياسية على مستوى المجتمع العربي هي جماهير ضعيفة. وإذا استثنيت النضال الشعبي المسلح في الشطر الجنوبي من اليمن وكذا الجزائر، فأنا لا أجد أن هناك جمهوراً

عربياً قام بثورة شعبية مسلحة لاستلام السلطة، وإنما استلام السلطة كان يتم بانقلابات عسكرية وليس بفعل ونضال جماهيريين يبدآن من القاعدة، وعليه فإن هذا الوعي الثوري القليل لا يضمن بالتالي فهم العملية الإبداعية من قبل حتى هذه الجماهير التي ثارت. لأن فهم الإبداع الفني يستلزم بالضرورة ثقافة فنية كما يقول ماركس وكما نكرر كثيراً في مثل هذه النقاشات.

ولذلك فأنا أعتقد بأن المهمة الأساسية الأولى قبل بحث العلاقة بين الشعر والجماهير هو السؤال: ما ثقافة هذه الجماهير؟ هل الأنظمة التقدمية العربية تناضل من أجل تثقيف جماهيرها؟ هل أصبح الكتاب جزءاً أساسياً وحيوياً من حياة المواطن العربي كما هو الرغيف مثلاً؟ بمعنى أننا إذا لم نصل إلى تثقيف الجمهور العربي وجعل الكتاب جزءاً أساسياً من حياته اليومية، فإن الكلام عن العلاقة بين الجماهير والفن سيظل كلاماً تجريبياً وباطلاً. أعطني جمهوراً مثقفاً وأنا حينذاك سأقول لك لن يكون هناك انفصال بين الجمهور والفن. وفيما عدا هذه النظرة لا توجد سوى أطروحات بعض الأنظمة الرجعية التي تتزيا بالتقدمية وتحاول أن تجعل من الفن وسيلة إعلامية بيدها. ومن الشعراء مداحين لها ولمنجزاتها حيث تطالبهم بوجوب الارتباط بالجماهير. أي جماهير السلطة لا جماهير الثورة

في رأيي أن هذه المسألة معقدة كثيراً.

❖ هل نفهم من ذلك أنه لا يوجد غموض في الشعر العربي الحديث، وإنما المشكلة في «الإيصال»؟

❖ ❖ نحن الآن كما قلت سابقاً في مرحلة انتقال ثوري، وفي كل مراحل الانتقال توجد صعوبات في الإيصال. وعليه فإني أعتقد بوجود غموض طبيعي في الكتابة. لكنني أميل إلى القول أننا بالقدر الذي نغير أو نحاول أن نغير البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، كذلك يجب أن نتيح للشاعر أن يغير من بنية التعبير والبنية الفنية والشكلية إجمالاً. ومثل هذا التغيير يصدم القارئ، كما تصدمه أحياناً التغييرات الأخرى لأنها تخرجه من وضع مألوف إلى وضع آخر لم يألفه. والتآلف مع الحياة

اليومية ومع التغيير الاقتصادي والاجتماعي أسهل بالنسبة إليه من التآلف مع التغير العقلي. لأن التغيير العقلي يزلزل توازنه الداخلي، أما التغيير الخارجي فلا يؤثر عليه من داخله، وإنما يؤثر على عاداته اليومية. وهذا أسهل. وعليه فإن التغيير العميق لا يتم في الواقع بمجرد تغيير السلطة السياسية، أو تغيير البنى الاقتصادية والاجتماعية، بل يتغير الإنسان من داخله.

❖ بمعنى أن يكون هناك إنسان جديد تماماً؟

❖ ❖ نعم، وبهذا المعنى ما كان يقوله تشي جيفارا بالحاجة إلى بناء الإنسان الجديد الذي تغير من داخله وتحطمت بنيته العقلية القديمة وحلت محلها بنية عقلية جديدة. وفي اعتقادي أن ذلك نضال شاق وطويل جداً وليس سهلاً كالتغيير الاقتصادي والاجتماعي والسياسي. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن هناك عاملاً حضارياً عاماً يفعل فعله في وعي الإنسان العربي، فنحن نعرف أن العربي نشأ في مناخ كامل من الوضوح في الإسلام. الإسلام يقول لك كل شيء، كيف تتوضأ، كيف تقوم بواجباتك اليومية والزوجية والعائلية وكيف ستقابل الله في الجنة، إذا كانت هناك جنة، أي أنه يقودك في طريق من الوضوح، وإذا كنت مؤمناً فإن هذه الطريق لا تستدعي أي سؤال. إن الإسلام بذلك عالم من الأجوبة. وأمس كنت أتحدث مع الرفيق الدكتور عبد الكبير الخطيبي وجاءته أفكار جيدة، حيث وصف هذا المناخ من الوضوح بأنه نوع من وثنية الشمس ونوع من عبادة النهار والخوف من الليل والخوف من الأعماق البشرية. أي بمعنى آخر خوف من السؤال. والفن بمعناه العميق ليس جواباً، الفن سؤال، الفن بمعناه العميق ليس وثنية شمسية وإنما هو دخول في ليل الإنسان، دخول في ليل المجهول، وهو بهذا المعنى ماركسي. لأن الماركسية ليست مجرد تحليل للظواهر الخارجية وإنما هي كشف عن العالم الخفي المخبوء تحت سطح الظواهر. والفن بهذا المعنى هو كشف المخبوء تحت سطح الظواهر. ومن هنا ليس الغموض في الشاعر وإنما الغموض في الواقع والقارئ معاً.

❖ الملاحظ في حديثك الآن، وفي معظم آرائك بصفة عامة، أنك دائماً ما تطالب بأن يقوم الشاعر بدور ما يعادل دور السياسي في تغيير بنية المجتمع

❖ ❖ هذا صحيح.

❖ إذن، أما تعتقدون بأن هذا يوحي بأنكم تعتبرون عالم البنية التعبيرية عالماً خاصاً مجرداً؟

❖ ❖ كلا. هو عالم له خصوصيته وليس خاصاً. بطبيعة الحال إن للتعبير السياسي خصوصيته. وللتعبير الفني خصوصيته أيضاً. لكن اللغة الاجتماعية بالمعنى الواسع هي لغة متداخلة أنا لا أستطيع أن أكتب قصيدة إذا لم أفهم كل شيء في مجتمعي، أن أفهم حياة العامل وأن أفهم السياسة والاقتصاد والاجتماع، وأن أفهم اليأس والأمل، وأعرف الشمس والليل والنهار. يجب أن أعرف كل شيء لكي أكتب قصيدة. ومن هنا تكون لغتي الشعرية منبثقة من هذا الكل الاجتماعي الحضاري. لكنني حين أعبر، فإن تعبيري يكتسب خصوصية فنية، وإلا لما كان هناك فرق بين التعبير الشعري والتعبير السياسي، والتعبير الفكري والتعبير الاقتصادي... الخ.

❖ في محاضرتك أمام طلبة كلية التربية العليا بجامعة عدن، لاحظت أنك بررت الغموض ولم تدافع عنه، حيث أشرت إلى أن كل شاعر يجب أن يكون لديه أكبر قدر من الجمهور القارئ وعبرت عن اعتقادك بأن الشاعر لا يتقصد الغموض لذاته خاصة حين يعرف بأن الغموض يجعل جمهوره قليلاً ومحدوداً. هل يمكن توضيح هذه المسألة في ضوء ما تحدثتم به الآن؟

❖ ❖ الغموض ليس في الشاعر، وإنما في الواقع والقارئ أيضاً. لأن القارئ يفاجأ بصياغة وبناء مغايرين لما ألفاه. ولذلك يسقط غموضه على النص أو على الشاعر. وبدل أن يسأل القارئ نفسه كم شعراً قرأ، وكم مجموعات شعرية لديه، وما هي خبرته الشعرية، وكيف يفهم الشعر؟ بدل أن يطرح على نفسه مثل هذه التساؤلات ويتثقف شعرياً، يستسهل الأمر ويكتفي بالقول أن هذا الشعر غامض.

وفي اعتقادي أن هذا الموقف يعد هروباً، ويكشف حقيقة أن الغموض موجود في القارئ وليس في الشاعر. واسمح لي أن أقول بأن معظم

الأشخاص الذين يرمون الشاعر بالغموض لن نجد في بيوتهم كتاباً شعرياً واحداً، ولو سألتهم عن قراءاتهم في الشعر لوجدت جواباً سلبياً. أنا أعرف ذلك بالخبرة.

❖ يلاحظ، حتى وأنت تتحدث عن القراء ـ بأنك دائماً ما تطالب الشاعر بأن يتساءل ويطالب الجمهور بأن يتساءل ما صلة هذا التساؤل بمشكلات الواقع العربي، التي أخال أدونيس يتحسسها دائماً وفي ضوء هذا التحسس يندفع إلى التساؤل؟

❖ ❖ هذه مناسبة للكلام عن عمل مهم لرفيقنا الحاضر معنا الدكتور عبد الكبير الخطيبي والذي سيصدر له قريباً عن دار العودة كتاب قيم بعنوان «الجسم العربي الجريح». وفي هذا الكتاب يكشف الدكتور الخطيبي عن بعض الجوانب المهمة التي قلما يتحدث عنها المفكرون العرب. نحن إجمالاً في كتاباتنا لا نتكلم إلا عن الأمور المستنفدة وإما عن قضايا منقولة أو مترجمة. أما القضايا الأساسية التي تشكل محور الحياة العربية الإسلامية فقلما نتطرق إليها. من هذه المشكلات مثلاً: المشكلة الإلهية الميتافيزيقية «مفهوم الله» نحن لا نتحدث عن مفهوم الله، ولا نتحدث عن البنية الدينية العميقة في المجتمع العربي. كما أننا لا نتحدث عن الجنس في الحياة العربية، بتعبير آخر نحن لا نتحدث عن مختلف القضايا والعوالم المكبوتة وراء هذه المفهومات كالرموز والأساطير وكل ما يتصل باللاشعور والعقد الداخلية الأخرى.

فلنأخذ جانباً حيوياً من حياتنا العربية وهو الأبوية. سنجد أننا لا نتحدث عن البنية الأبوية في الفكر العربي. وفي اعتقادي أن ثمة ما هو تحت التحت. وهذا الذي هو «تحت التحت» يؤثر في التحليل الأخير بالذي هو فوق الفوق. وإذا لم نفكك هذا العالم الداخلي ونوضحه بشكل كامل ستظل كتابتنا نوعاً من التجريد والهرب من المشكلات الحقيقية. أي نوعاً من تمويه الواقع لا الكشف عنه. وأتمنى لو يكمل ما أقوله الرفيق الدكتور عبد الكبير الخطيبي.

(تدخل الدكتور عبد الكبير الخطيبي بكلمة قصيرة قائلاً:)

الدكتور الخطيبي: سأقول كلمة بسيطة بناء على طلب أدونيس. وهي أن هناك جانباً مكبوتاً خلف جميع الأشياء. في القول، في الجسم، في العقل... الخ. وأنا كباحث أحاول أن أرى ما وراء المرئي. ما وراء القول المباشر الواعي الذي أتكلم به.

وفي الحقيقة إن الكلام هو واع، وفي نفس الوقت غير واع. ومن خلال هذه الجدلية القائمة بين الوعي واللاوعي نجد أشياء مكبوتة في الجسم العربي والعقل العربي. عندما أتكلم معك، تجد أن هذا الكلام واع. ولكن عندما تتعمق فيه تجده داخل ميدان اللاشعور. وهذه العلاقة الجدلية لا يجري الاهتمام بها في الأبحاث العربية، وإن وجد مثل هذا الاهتمام فهو محدود وغير معمق.

أما بخصوص ما تكلم عنه أدونيس بصدد التحتية والفوقية في العالم العربي، فإن ذلك في رأيي أمر أساسي ومهم. لأننا يجب أن نتحدث عن التحتية الحقيقية للعالم العربي. ما هي هذه التحتية؟ عند الإجابة على هذا السؤال كان لنا حديث قيم ومفيد للغاية مع الأستاذ عبد الفتاح إسماعيل. حيث قلت بأن هذه التحتية هي الأبوية. فنحن بإمكاننا أن نؤمم وسائل الإنتاج. ونقوم بالإصلاح الزراعي، ونعمل على خلق جيل جديد مسلح بالتعليم. ولكننا لا نمس فعلاً صميم العلاقات الأبوية داخل المجتمع. وبهذا المعنى فإن الأبوية غير محصورة في العائلة، بل نجدها في العلاقات بصفة عامة، وفي أعماق البنية الطبقية لا في سطحها.

*** يبدو أننا بدأنا نبتعد قليلاً عن مناخ الشاعر إلى مناخ البنى الاجتماعية وهذا بدوره يعيدنا إلى مناخ الثورة الاجتماعية التي نعيش مخاضها في البلدان العربية وفي الواقع أجدني مشدوداً إلى دائرة المناقشات التي تفجرت غداة الثورة الإيرانية بصدد عدد من الموضوعات الثورية التي يطرحها تطور الحياة.**

لقد أثارت كتابات أدونيس الأخيرة في «النهار» حول الثورة الإيرانية الإسلامية اهتماماً ملحوظاً من لدن بعض المفكرين العرب تمثل في

المناقشات التي شهدتها الصفحات الثقافية في بعض الصحف والمجلات العربية وقد وجد البعض في آرائكم المنشورة في «النهار» مناسبة لمناقشة آرائكم التي استمعنا إليها في ندوة أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي التي انعقدت في الكويت عام 1974، والتي أوضحتم فيها جانباً من تحليلكم لما سمي بأزمة التطور الحضاري حيث اعتبرتم أن الإسلام نشأ في عالم ساهمت المسيحية في عملية إكماله ولعبت الدور الحاسم فيه، فيما كان الله يمثل في العالم الغيب و الواقع معاً في إطار من الوحدة بين ما هو إلهي وما هو إنساني وهي الوحدة التي شكلت في رأيكم مبدأ العالم ومحوره، الأمر الذي جعل الحرية تبدو مطلقة ولانهائية لأن من خلالها يتوحد الإنسان بالله بينما ترون الإسلام بأنه جسد عملية الفصل بين الله والإنسان وربط الحياة الدنيوية بمقتضى الدين، ثم جعل السلطة السياسة الدنيوية أساساً يتكون عليه التاريخ عند المسلمين.

هناك من لا يتفق مع آرائكم هذه باعتبار أنها تمثل فصلاً تعسفياً لا تفرقون فيه بين الممارسة السلطوية الدينية والإسلام ذاته، مما يوحي بأن الإسلام في ذاته مسؤول عن الطابع السلطوي للدين بخلاف المسيحية.

❖ من الواضح أنني حين أتحدث عن الإسلام في هذا السياق أقصد تحديداً إسلام الممارسة، أي إسلام السلطة. وفي اعتقادي أنه ليس هناك إسلام في المجرد أو المطلق، ولكن هناك إسلام يفسر ويعاش بموجب هذا التفسير وبما أن الثقافة السائدة في مجتمع ما هي ثقافة السلطة السائدة، كما قلت سابقاً، فإن الإسلام الذي ساد المجتمع العربي هو أيضاً إسلام السلطة. هذا الإسلام هو الذي أقصده وأتحدث عنه، وهو الذي تنطبق عليه جميع الأحكام التي لا أتنكر لها، وإنما على العكس يزداد إيماني بها يوماً بعد يوم. وأنا شخصياً مناقض كلياً لمثل هذا الإسلام. أما فيما يتعلق بما كتبته عن الثورة الإيرانية فمن الممكن أن أشير إلى ثلاث نقاط أساسية:

النقطة الأولى: لقد ناقشت أنور عبد الملك في ما كتبه عن الثورة الإيرانية حيث قال بأنها مجرد إسلام سياسي. وفي رأيي شخصياً أن الثورة الإيرانية ليست إسلاماً سياسياً وحسب، وإنما هي إسلام بكل معنى الكلمة. لأن الثورة الإيرانية لا تقتصر في نضالها على مجرد انتزاع السلطة، وإنما تقدم برنامجاً متكاملاً باسم الإسلام على جميع المستويات. إنه إسلام شامل ومتكامل يقدمونه في إيران كبديل للحضارة الغربية. وهنا يصبح من قبيل الغبن أو التحليل الضعيف أن نقول عنه أنه فقط إسلام سياسي في الوقت الذي يجري تقديمه وتجسيده على أنه إسلام حضاري.

النقطة الثانية: لقد وقفت مع هذه الثورة ضمن مستويين: الأول هو إسقاط النظام الإمبراطوري الشاهنشاهي وهذا عمل عظيم أياً كانت الدوافع والوسائل لإسقاط مثل هذا النظام. ذلك أن مجرد وجود إمبراطور في الربع الأخير من القرن العشرين هو نوع من الإهانة للإنسانية بصفة عامة ولكل إنسان عربي ومسلم بصفة خاصة. وعليه لا بد أن يسقط مثل هذا النظام. أما المستوى الثاني فهو النضال ضد الاستعمار والإمبريالية. وقد كنت واضحاً وصريحاً في تأييدي الكامل للثورة الإيرانية ضمن هذين المستويين. لكن معظم القراء الإخوان لم يقرأوا مقالي الثالث والذي تناولت فيه الثورة الإيرانية من حيث هي ثورة دينية. حيث قلت في هذا المقال الثالث أنني أشك شكاً كاملاً في إمكان قيام ثورة دينية بالمعنى الديني وفي إمكان قيام دولة دينية وكان واضحاً من المقال أنني ضد قيام ثورة دينية وضد قيام دولة دينية. لكن مع الأسف لم يقرأ هذا المقال كما ينبغي. ولذلك قيل عني أنني أصبحت متديناً، وأنني تنكرت لأفكاري في «الثابت والمتحول» وما إلى ذلك من مثل هذه الأقوال التي تسقط من تلقائها بمجرد أن يقرأ المرء مقالي الثالث الموجود والمنشور في «النهار».

• ليسمح لنا الأستاذ أدونيس في سياق حديثه هذا أن ننقل له ما لاحظناه في مقالاتكم المشار إليها من استبعاد واضح للتفسير الطبقي للتاريخ العربي والإسلامي حيث ركزتم على أولوية الصراع الإيديولوجي الديني في صنع الأحداث في إيران بينما يلحظ القارئ بوضوح أنكم

استخدمتم في مؤلفكم القيم «الثابت والمتحول» منهج تحليل الظواهر الفكرية من زاوية ارتباطها بالعوامل الاقتصادية والمؤثرات الطبقية والاجتماعية اما تعتقدون انكم بذلك «تتحولون» أيضاً عن ما سبق أن «ثبتموه» في «الثابت والمتحول»؟

❖ ❖ اسمح لي أنت أيضاً أن أشبه مثل هذه الآراء بمن يتحدث عن غروب الشمس في قصيدة ثم يأتي إليه ناقد أو سائل ويقول له لماذا لم تتحدث عن شروق الشمس، ويتهمه بالتشاؤم لأنه يتحدث فقط عن الغروب، ذلك أنه لكي يكون المرء متفائلاً يجب أن يتحدث عن شروق الشمس. وفي اعتقادي أن هذا يمثل نقلاً للموضوع من مستوى إلى مستوى آخر. فعندما أتحدث عن غروب الشمس ينبغي على القارئ أو الناقد أن يناقشني في النص حول غروب الشمس، لا أن ينقل الموضوع إلى مستوى آخر ويطلب مني أن أتحدث عن شروق الشمس. وعندما لا أتحدث عن شروق الشمس أكون بذلك غير طبقي وغير متفائل.

حين تحدثت عن الثورة الإيرانية ولم أذكر الصراع الطبقي كنت أشير إلى أن العامل الحاسم الذي فجر الثورة لم يكن طبقياً، وهذا واضح لكل من يدرس الثورة الإيرانية، لكن ذلك لا يعني عدم وجود عوامل طبقية. لقد تحدثت عن العامل الحاسم. والدليل على ذلك أن الطابع الغالب للثورة الإيرانية هو طابع الإيديولوجية الدينية وليس الطابع الطبقي. وفي اعتقادي أنه ليس هناك طبقية في أي مجتمع بدون وعي طبقي. وفي إيران لم يتبلور مثل هذا الوعي الطبقي، ولذلك من الصعب أن نفسر الصراع الذي جرى ويجري في إيران بأنه صراع محض. لأن العامل الإيديولوجي في مجتمع متخلف مثل إيران يكون عاملاً حاسماً في ظل غياب الانفراز الطبقي. ومما يؤكد ذلك أن القرآن ما يزال يعد نصاً إيديولوجياً حاسماً حتى لدى فقراء المسلمين. ولذلك لا بد من دراسة الواقع العيني كما هو، وأن نراعي في دراستنا مثل هذه الظواهر دون أن يتملكنا أو يهيمن علينا المفهوم المجرد بحد ذاته، لأن هيمنة المفهوم المجرد على التفكير يشوه الواقع ويشوه الأحكام أيضاً.

❖ إجابتك هذه ستقودنا إلى تأمل بعض ظواهر الصراع ضد سلطة الشاه قبل انتصار الثورة الإيرانية فمن الملاحظ أن الجبهة المعادية للشاه كانت تحت القيادة الدينية للإمام الخميني وقد انخرطت في هذه الجبهة قوى اجتماعية وسياسية معبرة عن مصالح طبقية متباينة ولكنها في إطار الصراع ضد سلطة الشاه والفئات المرتبطة به وذات المصلحة من نظامه الإمبراطوري، اتحدت في جبهة شعبية عريضة وأعتقد أنك تتذكر أنه أثناء الثورة الإيرانية كانت سلطة الشاه تنظم مظاهرات مؤيدة للشاه وقدر عدد المشتركين في إحدى هذه المظاهرات بحوالي خمسين ألف شخص، مقابل المظاهرات الجماهيرية الضخمة التي شاركت فيها مئات الآلاف من المواطنين ضد الشاه وهذا يدل على نشاط بعض الفئات الاجتماعية المرتبطة بالشاه وبنظامه وهو بالضرورة تعبير عن الصراع الطبقي

❖ ❖ دائماً هناك صراع طبقي، وأنا لا أنكر هذا الصراع. لكن في التقسيم الأخير لا بد من التأكيد على العامل الحاسم. ولو كان العامل الطبقي هو العامل الحاسم لكانت الطبقة القائدة والفاعلة في الجبهة المعادية للشاه هي التي سيطرت واستلمت السلطة. بمعنى أن الصراع لو كان طبقياً فعلاً لكانت الطبقة المناوئة لنظام الشاه هي التي سيطرت. والواقع أن السيطرة على السلطة بعد سقوط الشاه ليست سيطرة طبقية بالمعنى الدقيق للكلمة. أنا لا أنكر الصراع الطبقي، ولكن يجب أن نلاحظ هذا التدرج وهذه الفروقات.

❖ من ظواهر الصراع الإيراني أن النضال ضد الشاه ارتبط بالحقد الطبقي للجماهير الإيرانية ضد إمبريالية الولايات المتحدة الأميركية بكل ما تمثله من نهب واستغلال لموارد الشعب الإيراني والشعوب الأخرى. وهذا يؤكد صحة المقولة الثورية التي تؤكد بأن نضال حركة التحرر الوطني في البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة هو مظهر للصراع الطبقي العالمي بين قوى العملية الثورية العالمية والإمبريالية العالمية بمعنى أن الرأسمالية العالمية عندما وصلت إلى مرحلة عالية ومتطورة تصدر فيها الرساميل والأسلحة وتستثمر ثروات وقوة عمل الشعوب الأخرى تدخل في صراع طبقي على المستوى العالمي وهي بالضرورة ستلد بعض الفئات الاجتماعية

الطفيلية بل وسترتبط بها بعض القوى الاجتماعية القديمة في البلدان المستعمرة وشبه المستعمرة بحيث يرتبط النضال ضد الإمبريالية بالنضال الطبقي ضد الفئات والقوى المرتبطة بها على المستوى الوطني ولعل ما حدث في إيران يعكس بوضوح الجوهر الطبقي للظاهرة الإيرانية، ويؤكد ارتباط ما حدث في إيران بالصراع الطبقي العالمي الذي أصبح واحداً من أبرز سمات هذا العصر. بدليل أن حقد الجماهير الإيرانية ضد إمبريالية الولايات المتحدة استمر حتى بعد سقوط الشاه

❖ ❖ أنت تأخذ الطبقة بمفهوم واسع وعريض جداً. بينما أنا آخذ الطبقة بمفهومها الماركسي الدقيق. أي طبقة ذات مصلحة واحدة في إطار عمل واحد. وفوق ذلك لا يكفي هذا وحده بل تملك وعياً طبقياً. أنت تأخذ الطبقة بمعناها الشعبي العريض الواسع، جماهير الشعب كلها. أنت متسامح في المفهوم الطبقي. وإذا أردت يمكن التسامح على هذا المستوى. لكن بهذا المعنى ستكون الطبقة مزيجاً هائلاً من المتدينين والمثقفين والعمال وصغار الكسبة. وبهذا المعنى نتسامح كثيراً في مفهوم الطبقة. وحينذاك لا نختلف إذا تسامحنا.

❖ ما دمنا نتحدث عن الثورة الإيرانية وظواهرها، أود أن أشير إلى مسألة مهمة، فمن الملاحظ أنكم سواء في هذا الحديث أو في كتاباتكم المختلفة تخلقون أو خلقتم لدي شخصياً، انطباعاً بأن مفهومكم للثبات ارتبط، بشكل أو بآخر، بآرائكم بصدد أثر الدين الإسلامي في النشاط الفكري عند العرب. وهو الأمر الذي جعلكم تربطون بين الدين وما اسميتموه بمنحى الثبات في التاريخ العربي الإسلامي وتستنتجون بأن العقل لا الدين هو الذي يوحد بين الإنسان والإنسان الأمر الذي يستدعي تحرير الدولة من الدين وإحلال العقل في قيادة المجتمع. في الواقع أنكم أوضحتم هذه المسألة بجهد علمي كبير في مؤلفكم القيم «الثابت والمتحول» لكن كتاباتكم الأخيرة بصدد دور الإسلام نظرية وممارسة في صنع أحداث الثورة الإيرانية وآراؤكم في هذا الحديث، تدفعنا إلى اعتبارها متناقضة مع آرائكم في الثابت والمتحول. خصوصاً في هذا الجانب بالذات.

❖ ❖ في حركة التاريخ ليست هناك أشياء جامدة. بمعنى أنه يمكن لعامل رجعي في ذاته أن يكون في مرحلة تاريخية عامل تقدم. بمعنى أن القبائلية في مرحلة من المراحل يمكن أن تفيد منها حركة ثورية من أجل القضاء على القبائلية ذاتها.

وحين أتكلم عن الإسلام الإيراني الذي خطا خطوة تقدمية، أتكلم بالمعنى التاريخي النسبي. فهو تقدمي من حيث أنه أسقط الشاه. ومن حيث أنه يحارب الاستعمار والإمبريالية. وبهذا المعنى لا يكون هناك تناقض بين ما أقوله عن الثورة الإيرانية وإسلامها وما أقوله عن الإسلام في كتابي الثابت والمتحول هل يمكن مثلاً أن نضع على مستوى واحد إسلام السعودية وإسلام إيران وإسلام مصر وإسلام باكستان وتركيا. هذا لا يمكن إطلاقاً. وضمن الحدود التي أشرنا إليها لا نقدر إلا أن نقول أن إسلام إيران هو تقدمي كممارسة إسلامية، لكن لا يمكن أن نقول عن إسلام مصر وباكستان مثلاً سوى أنه إسلام رجعي. وعليه فإني أعتقد بأنه ليس هناك إسلام في المطلق. ولكن هناك ممارسة إسلامية. فإذا كانت هذه الممارسة تخدم التقدم فهي عنصر تقدمي مرحلياً أو تاريخياً وإذا كانت تخدم قوى الرجعية فهي بالطبع عنصر رجعي.

❖ قبل أن نختتم هذا اللقاء، نود أن نسألك على الطريقة اليمنية عن رأيك في الأدب اليمني الحديث في ضوء النصوص التي تيسر لك الاطلاع عليها؟

❖ ❖ في الحقيقة لم أطلع على الأدب اليمني الحديث اطلاعاً كافياً يؤهلني للإجابة على هذا السؤال وإعطاء حكم على الأدب اليمني. خصوصاً وأنني لم أقرأ أدب الشبان في اليمن. وكل ما اطلعت عليه من الأدب اليمني هو لشاعرين فقط تيسر لي الاطلاع على أعمالهما وهما عبد الله البردوني وعبد العزيز المقالح. ولقد أعجبت شخصياً بهما وأعجبت كثيراً بالمقالح. أما البردوني فقد كان مفاجأة سارة لي. وأنا آسف

لأنني لم أطلع على بقية الكتابات الأخرى. وآمل أن تكون هذه الفرصة مناسبة لكي أعمق صلاتي خصوصاً بأدب الشبان في شطري اليمن.

❖ ختاماً، نرجو أن تحدثنا عن الانطباعات الأولية التي تراكمت لديك من خلال اطلاعك على بعض مظاهر ومعالم التجربة الثورية والمعالم العامة في بلادنا، وبعض لقاءاتك مع المسؤولين والأدباء والفنانين

❖ ❖ هذا ما سأقوله فيما سأكتبه قريباً جداً. وسأرسله إليك. وسأنشره على كل حال. وهي بشكل عام انطباعات غنية جداً ومفيدة جداً لي بالدرجة الأولى. وبهذا المعنى فهي انطباعات إيجابية جداً.

أجرى الحوار: أحمد الحبيشي

«الثقافة الجديدة»، مارس/ أبريل 1980

الفهرس

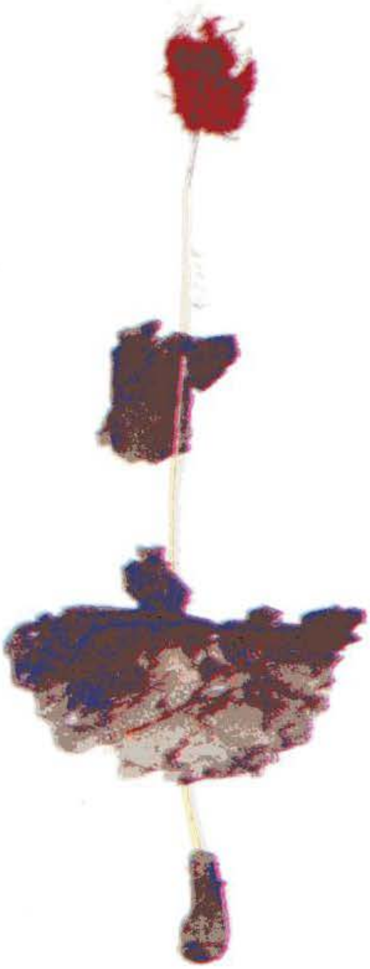
بدايات

أدونيس

II

الحوارات الكاملة

1981 - 1986



أزراج عمر
إسماعيل بن يحيى
بسام منصور
أحمد فرحات
عماد نصرالله
بختي بن عودة
شاكر نوري
هادية سعيد
خالد النجار
لامع الحر
أحمد غسان
أنعام كجه جي
عيسى مخلوف
حسن نجمي
إدريس خوري
نجوم الغانم
ليانة بدر
فاضل الربيعي
غسان زقطان
راسم المدهون

بدايات

أدونيس

الحوارات الكاملة (1981 ـ 1986)

أدونيس
الحوارات الكاملة
الجزء الثاني
1986-1981
أعدّها للنشر: أسامة إسبر

الطبعة الأولى 2010

بدايات للنشر والتوزيع
سوريا ـ جبلة ـ مجمّع الروضة التجاري
هاتف: 807826 -41 – 00963
موبايل: 515761 - 933 -00963
دمشق: ص ب 30833
لوحة الغلاف لأدونيس

أدونيس

الحوارات الكاملة II

الجزء الثاني

(1986 - 1981)

القصيدة هي التي تكتبني

❖ «في «الثابت والمتحول» ثنائية، ليست توفيقية، بل استبعادية، لكنها معلقة وغير صراعية، أو هي بتعبير آخر، ثنائية متوازية». هذا ما يقوله محمود أمين العالم عن تناولك للتراث في كتابك «الثابت والمتحول». فما رأيك؟

❖❖ صحيح. هناك ثنائية، لكنها ثنائية تتطابق مع ثنائية الواقع الثقافي التاريخي نفسه. وفي ظني أنها الأكثر قدرة على إضاءة المشكلات التراثية وفهمها، كما هي، موضوعياً. أما أنها «غير صراعية» فلا. إنها صراعية ضدية، بحيث تبقى «متوازية» أي أنها ليست «جدلية» والمسألة، إذن هي فهم الواقع بثنائيته هذه، لا إسقاط منهج من خارج يفسره على أن يكون «جدلياً» أو «ديالكتيكياً»، وإنما هو فكر واحدي. والنظر إليه من منظور ديالكتيكي إنما هو مجرد إسقاط، مجرد رغبة أو حاجة إيديولوجية، وهذه تطمس الواقع، ذلك أنها تتحرك بآليتها التبسيطية، وتكيف كل شيء وفقاً لهذه الآلية.

❖ في شعرك نرى العويل ورثاء حياتنا. إن في العالم العربي عمالاً وفلاحين ومثقفين جذريين. ألا يمكن أن نرى الماضي والحاضر والمستقبل من خلالهم؟ أعني لماذا لا يعكس الشعر جانب الإصرار على انتصار التاريخ؟

❖❖ لا أريد هنا أن أقف موقف المدافع عن شعري. لا أريد، بإطلاق، هذا الموقف أياً كانت الأسباب والغايات. الكلمة العربية القديمة، في هذا الصدد، معبرة جداً: "مادح نفسه يقرؤك السلام".

إذن في ظني أن قراءة متعمقة وشاملة لشعري تؤدي، على الأقل، إلى أن تطرح حوله أسئلة تناقض هذا السؤال، بل تلغيه.

إنما لا بد لمن يعنى عمقياً بالشعر من أن يتذكر دائماً أن الإبداع الشعري يعنى بالممكن، بما لم ينجز بعد، لا بالواقع المنجز، وهو، إذن، بطبيعته، نقدي - ثوري، ذلك أنه، بطبيعته أيضاً، تجاوزي استشرافي.

أضيف إلى ذلك أن الفرح الذي يتطلع إليه الإبداع الشعري ليس الفرح ضمن الأقفاص، ضمن «القانون» السائد، بل الفرح الذي هو نوع من فيض الرغبة التي لا يحدها ولا يأسرها أي شكل من أشكال القمع. وأين، نحن العرب، من الشروط التي تتيح أن نمارس مثل هذا الفرح؟ بناء على هذا، لا يقدر الإبداع الشعري العربي اليوم أن يقدم إلا ما يمهد لهذا الفرح ويؤسس له: غبطة الهدم.

❖ أنت شاعر مؤثر بلا شك في الحركة الشعرية العربية، وبالضبط نرى بصماتك على أغلب التجارب الجديدة. فهل أنت عقبة أمام الجيل الجديد؟

❖❖ أن تؤثر في التاريخ هو أن تغير أو تعدل أفق الحساسية، الذي ارتسم أو كتب فيه، وإلا تكون كمن يسبح في الرمل ذاته، لكن بحركات مختلفة. وأظن أن في تجربتي الشعرية، كرؤيا وكطريقة تعبير، ما يغير أو يعدل الأفق الذي ارتسمت فيه الحساسية الشعرية العربية. ومن هنا، كما أظن أيضاً، تأثيري الذي تشير إليه، هو نتيجة طبيعية، لا مفر منها، لمن يريد الانخراط في تغيير ذلك الأفق أو تعديله. والتأثير بهذا المعنى إيجابي. لكنه يصبح سلبياً حين تنقل طريقة تعبيري - مفردات وصوراً وأشكالاً. فلا بد لمن يسير في هذا الأفق من أن يسير خالقاً ضوءه الخاص.

❖ روح مهيار الدمشقي تسكن قصائدك. لماذا مهيار الدمشقي، بالضبط؟ وكيف يمكن شخصية تراثية بعيدة عن عصرنا أن تكون حافزاً لبناء الشخصية العربية المعاصرة؟

❖❖ يبدو، يا شاعري، أنك تخلط، شأن الكثيرين، بين «مهيار الدمشقي» و«مهيار الديلمي»، هذا الثاني شخصية تاريخية، شاعر ذو مكانة مهمة، متميزة، في التراث الشعري العربي. أما الأول فليس له أي وجود تاريخي. إنه ابتكار: اسم - رمز يفتح أدونيس عبره الأفق الذي يحدس به، ويقول باسمه العالم الذي يشغله ماضياً وحاضراً.

هكذا ليس مهيار الدمشقي «شخصية تراثية» وإنما هو نوع من «مالدورور» أو «فاوست» أو «هاملت».

❖ أحسست وأنا أقرأ قصيدة «سرحان» لمحمود درويش أنها استفادت إلى حد بعيد من قصيدتك «هذا هو اسمي». فرمز «علي» المرمي في الجب، والمنفي باستمرار صار «سرحان». فما موقفك من تجربة درويش، داخل الأرض المحتلة وداخل الوطن العربي (المختل)؟

❖❖ أعتقد أن محمود درويش صوت متميز وفريد في حركة الشعر العربي الحديث. وعلاقتي بشعره أكثر من علاقة إعجاب. إنها علاقة شغف وحب.

❖ يقول سعدي يوسف: «إن أدونيس ظاهرة حضارية في الشعر العربي المعاصر» فما التفاصيل الحضارية التي تتضمنها رؤياك الشعرية؟

❖❖ أود أولاً أن أشكر صديقي سعدي يوسف لمقولته هذه، فهي، في الدرجة الأولى، دليل على شاعريته الكبيرة، وفهمه العميق.

ثانياً، كما أنني لا أريد أن أقف من شعري موقف المدافع، كذلك لا أريد أن أقف منه موقف الشارح.

أضيف إلى ذلك أن الكلام على التفاصيل مسألة تطول، ولا أجد ما يسوغها في حديث صحفي. لذلك سأكتفي بكلام عام، ربما يضيء بشكل غير مباشر، ما تسأل عنه.

كل ما كتبته، شعراً ونثراً، يتمحور حول تأسيس مشروع منفتح، لتجاوز الماضي من حيث أنه نظام ثقافي مهيمن (وأستخدم الثقافة هنا بمعناها الشامل الاجتماعي، السياسي، الأدبي.. الخ)، ولأستشف المستقبل، عبر الحاضر.

من الناحية الأولى حرصت على توكيد أمور ثلاثة:

الأول، هو أن الجانب الغالب في أزمة الفكر العربي، بل الحياة العربية برمتها، يكمن في الحنين الآسر، كأنه نوع من التدين، إلى استعادة ما مضى أو إلى التشبه به في الحاضر. وجه الأزمة هو أن مثل هذا الحنين يحول دون رؤية الواقع، ودون صياغة الرؤيا التي تتطابق معه وتمهد لبناء المستقبل. ذلك أن العالم الذي ينهض على الحنين في اتجاه ما مضى، يظل في مستوى الجنين دائماً، والسلطة التي يفرزها مثل هذا العالم تصر على أن تبقي الناس في حالة الطفولة، وعلى أن تعلمهم وترشدهم كأنهم أطفال، لكي لا يبلغوا أبداً سن الرشد.

الثاني، هو أننا يجب أن نألف الظاهرة الحية (التي اعتدنا، على العكس، أن نرفضها): كل فكر خلاق ينتظر بطبيعته أن ينشأ فكر آخر يناهضه. وعلينا أن ننظر إلى هذه المناهضة كعنصر إغناء وتعميق لحركة الفكر، لا كعنصر نفي أو نبذ ـ كما اعتدنا أن ننظر. هكذا، بفعل هذه العادة المهيمنة بحيث أنها تحولت إلى قاعدة وقانون، نرى أن فكرنا لا يتكامل بل يتنافى، وأنه لا يتقدم بل يتراكم، وأنه فكر واحدي: إما أن تكون معي، وإما أنت ضدي، بينما الحق، في كل ثقافة إنسانية خلاقة، هو أن الإنسان يبحث عن الحقيقة، وحده، لكنه لا يصل إليها وحده، وإنما يصل إليها مع كثرة غيره وهذا لا يعني أن الحقيقة متعددة، وإنما يعني أننا لا نصل إليها إلا بطرق متعددة.

الثالث، هو أن استمرارية الحنين تتضمن الاعتراف الكامل بسلطة الماضي وتفوقه في آن. وهذا الاعتراف يتيح المجال دائماً أن تحل محل سلطة النظام الأبوي سلطة أعلى، غير اجتماعية، وكيفية أي لا يقيدها القانون الإنساني الأرضي. ومعنى ذلك أن المجتمع يظل في حالة استعداد للخضوع إلى الغيبية اللاهوتانية وتجسداتها الاجتماعية ـ السياسية، والسلوك طبقاً لمقتضياتها.

أما من الناحية الثانية، فإن كل ما تراه الثقافة السائدة انحرافاً، أو تهديماً، أتعاطف معه وأحتضنه، لأنني أعتقد أن الثقافة السائدة ليست علامة على انحطاط الفكر وحسب، وإنما هي علامة على انحطاط الإنسان أيضاً. أن تبدع، في هذا المستوى، هو أن تبتكر كل ما ترفضه هذه الثقافة، هو أن تبتكر الأخطاء. وفي هذا لا أبشر بـ«نظام»، وإنما أرسم حياة تتجدد وتزدهر بحيث يجد كل فرد طريقه الخاصة التي تتيح له أن يخلق نفسه باستمرار. فشعري إنسان لا نظام. وانطلاقاً من هذا لا يكفي أن نرضي الرغبة التي نحررها من أسر القامع، بل يجب أن نبتكر أيضاً لذائذ جديدة. يجب أن يعيش الفرد الخلاق، كمشروع، لا كوصول أو اكتمال. وكل فرد في المجتمع يكمن فيه خلاق ما، والمهمة الأساسية هي أن نفجر طاقة الخلق هذه وأن نشحذها باستمرار. فالإنسان إما أنه يمارس هذه الطاقة، طاقته، وإما أنه يكون في مستوى الشيء.

❖ حالياً تُكتب قصيدة النثر بكثرة فما تقويمك لهذه الكتابات؟ وهل قصيدة النثر محاولة لتحطيم التراث الموسيقي للقصيدة العربية التفصيلية؟

❖❖ لا يستطيع أحد أن يحطم التراث الموسيقي لشعرنا العربي. مثل هذه الدعوى باطلة، وغير شعرية، ولعلك تعرف أن مجلة «شعر»

هي التي فتحت المجال واسعاً لقصيدة النثر، بل إن التسمية نفسها هي من وضعي شخصياً، كبديل بالعربية لاسمها في الفرنسية. ولا بد، في رأيي، من أن ندافع عن مشروعيتها. فهي تتيح إمكانات متنوعة للتعبير شعرياً، بطرق جديدة، وهذا لا يفقر التفعيلة أو الوزن، بل إنه على العكس يغني الإيقاع الشعري العربي، ويوسع حدوده، أي أنه يغني الشعر العربي، والحركة الإبداعية العربية.

أما عن تقويم «الكتابات»، فلا شك أن هناك مواهب شعرية مهمة تمارس كتابة قصيدة النثر لا تقل أهمية عن المواهب التي تمارس الكتابة الشعرية بالتفعيلة. وفي رأيي أنه يجب أن تزول الحدود «النوعية» التي لا تزال تميز بين ما نسميه «قصيدة الوزن» وما نسميه بـ«قصيدة النثر» بحيث يتم النظر إليها لا من حيث أنهما وزن أو نثر، بل من حيث أنهما شعر أو لا شعر.

وفي هذا لا بد من الإشارة إلى أننا كثيراً ما نقرأ قصائد نثر أكثر تقليدية، في إنشائها الشعري، من قصائد الوزن التقليدي. وإلى أننا نقرأ قصائد وزن أكثر إبداعية وجدة من معظم قصائد النثر التي كتبت حتى الآن.

فليس «الوزن» قيمة بذاته، وليس النثر، كقصيدة، تطوراً يلغي الوزن، وليس بالتالي قيمة بذاته، إنما القيمة هي في الشعر، وليست في مجرد وزن أو مجرد نثر.

❖ كيف يمكن التوفيق بين الثورة الاجتماعية بكل مستوياتها، والرؤيا الصوفية كشكل؟

❖❖ بادئ ذي بدء، ليس في الشعر، اليوم، «رؤيا صوفية» بالمعنى التاريخي الدقيق لكلمة صوفية، كذلك ليس فيه «رؤيا صوفية» بالمعنى الواضح غير الدقيق. إلا إذا كنا من الخلط بين المفهومات وعدم الدقة بحيث نعد كل شعر غامض أو عميق صوفياً.

لا شك أن هناك شعراء استوحوا الصوفية ويستوحونها لكنهم إجمالاً لم يتمثلوها أو يدخلوا فيها كتجربة كيانية، متميزة. في المعرفة وفي التعبير، وإنما وقفوا عند مظهرها الأسمائي (من الأسماء)، مستعيرين بعض ألفاظها، مقتبسين بعض رموزها، آخذين بعض صيغها التعبيرية.

أما إذا كنت تقصدني في السؤال، فأنا شخصياً لا أعد نفسي صوفياً، وقد اكتشفت الصوفية، شعرياً، عبر السوريالية، ورأيت، بعد الدراسة والمقارنة، أن الصوفية، هي فنياً، سوريالية بامتياز. الرؤيا، الحلم، الجذب، الانخطاف، السكر... الخ، إنما هي على صعيد التجربة، وسائل لاكتشاف الأعماق، ومن وراء الظاهر الواقعي. وليس الشطح إلا طريقة التعبير، عن هذه الأعماق الخفية.

ومن هنا أكدت ويزداد حرصي، اليوم، على التوكيد على أننا، كشعراء يجب أن ندرس الصوفية، لا من حيث هي ممارسة دينية معينة، بل من حيث هي تجربة فنية في النظر إلى العالم، وفي اكتشافه ومعرفته. أما كيف يتم التوفيق بين هذه التجربة كشكل فني، وبين الثورة الاجتماعية بكل مستوياتها، فسؤال عام لا تمكن الإجابة عنه، بسبب عموميته ذاتها. ولذلك لا بد للإجابة، من نص ما يدرس ميدانياً. ولا أظن أنك ستطلب مني ذلك الآن.

❖ كثر الحديث عن الواقعية والواقع. فما الواقع؟ وكيف يحول الواقع إلى شعر؟

❖❖ إن لفظة واقع من الألفاظ التي تبدو، ظاهرياً، أنها واضحة حتى الابتذال. لكن التي تبدو، عمقياً، أنها أكثر الألفاظ غموضاً. وإذا كان هيدغر خصص كتاباً بكامله ليحاول الإجابة عن هذا السؤال: «ما الشيء؟» فإن الإجابة عن سؤال: «ما الواقع؟» تحتاج إلى كتب كثيرة. كيف تريدني إذن أن أجيب؟

هكذا أكتفي بالإشارة إلى أن استخدام «الواقع» و«الواقعية» في النقد الشعري العربي السائد، إنما هو استخدام إيديولوجي. وهو، لذلك، ليس شعرياً، عدا أنه «يحجب» الواقع، بل «يشوهه» في معظم الأحيان.

شعرياً، هناك انفصال بدئي بين اللغة كمنظومة رمزية، والواقع كمنظومة مادية. وليس ثمة بينهما أية علامة من علامات التشابه. فالكلمات: شجرة، نهر، إنسان، لا تشبه الشجرة أو النهر أو الإنسان. وليس ثمة من كلمة تشبه الثمرة أو الحركة أو الحزن أو الفرح أو الغضب. فلا تشابه بين اللغة كدال والواقع كمدلول. والعلاقة بينهما اصطلاحية، لا طبيعية.

والشعر، من هذه الناحية، غير واقعي، أصلاً وتحديداً. فالشاعر «بعيد» عن الواقع، «بُعد» اللغة نفسها. إن عالمه المباشر هو اللغة، لا المادة، وهو «يعمل» الشعر باللغة، لا بالمادة.

ثم إن محاولة «القرب» من «الواقع» لا تؤدي إلى تصويره أو مشابهته أو عكسه، بل تؤدي إلى تحجيمه وتجزيئه، أي إلى تشويهه. وبقدر ما نقترب، نشوه، تماماً كما هو الشأن في المرآة، حين تلتصق بها، لا تعود ترى حتى وجهك.

ومن هنا ليس للفظة «واقع» شعرياً، أية دلالة، حتى أنه ليمكنك القول في لحظة واحدة: الشعر كله، منذ كتبه أول إنسان حتى اليوم، واقعي، وهو نفسه أيضاً غير واقعي. والحكمان صحيحان وخاطئان في آن. أي لا قيمة لهما.

لذلك ليس المهم، أو ليست المسألة أن يكون الشعر واقعياً أو لا يكون، وإنما المسألة، الأولى والأخيرة، أن يكون شعراً. كل ما عدا ذلك إيديولوجيا.

❖ كيف تكتب القصيدة؟

❖❖ القصيدة هي التي تكتبني، أعني أنها تجيئني من الجهة التي لا أنتظرها وفي المكان الذي لا أقصده، وفي اللحظة التي لا أتوقعها.

أجرى الحوار: أزراج عمر

مجلة «المجاهد»، الجزائر 13 **شباط** 1981

شعري متأصل في التساؤل والكشف

❖ تيار أدونيس أغلب أشعاره تعيش في الحلم، وتسترفد اللاوعي، وتحترف الرفض، وتسبح في الضدية، عبارات وأحكام تسجل حضورها في شرائح نقدية عديدة، تعرضت للتيار الأدونيسي، بماذا يرد عليها أدونيس؟

❖❖ ليس للمبدع العربي الذي يعيش في مجتمع «عاقل» إلى درجة يبدو معها كأنه «معتقل»، «قابل» إلى درجة الخنوع «مؤتلف» «متشابه» إلى درجة «الإمحاء»، أقول: ليس لهذا المبدع، في مثل هذا المناخ، غير «اللاوعي» و«الرفض» و«الضدية».

وعلى هذا فإن تياري هو حقاً «ضد التيار»، أعني أن إنتاجي الشعري لا يندرج في الراهن، الدارج أو الشائع وإنما يندرج في راهن آخر: هو المكتوب، المقموع من جهة، والاحتمالي الرؤيوي، من جهة ثانية.

ولهذا فإن شعري وعد واستشراف، إنه ليس من جهة ما هو كائن، بل من جهة ما يجب أو يحتمل أن يكون، ويعني ذلك أنه متأصل في التساؤل الذي يدفع إلى التساؤل، وفي الكشف الذي يقود إلى مزيد من الكشف.

❖ ما هي علاقة الحلم بالواقع في رؤياك الشعرية؟

❖❖ «الواقع» لفظة تبدو، ظاهرياً أنها واضحة جداً، لكنها، في التحليل، ملتبسة وغامضة، فما «الواقع»؟ إن الإجابة ليست سهلة ولا نقدر أن نحدد العلاقة بين الحلم والواقع في تجربة الشاعر، إلا بعد أن نعرف معنى الواقع بالنسبة إليه. إن لما نسميه الواقع مستويات عديدة، والمهم أن نعرف المستوى الذي يتطابق مع لحظة القصيدة، لكي نعرف بعد ذلك مستوى الحلم فيها.

وفي ظني أن هذا عمل نقدي، وليس من مهمة الشاعر، خصوصاً إذا كان الأمر يتعلق بشعر، وإنما هو مهمة الناقد، هل لي إذن أن أسألك السؤال نفسه.

❖ هناك من يقيس معاصرته باتساع رقعة قرائه، وامتداد شعره في وجدان معاصريه، ونرى أن رقعة قراء أدونيس، وامتداد شعره، لا يتجاوزان الشعراء والمهتمين بالشعر من المثقفين، فبماذا يقيس أدونيس معاصرته؟

❖❖ ليست المعاصرة في الامتداد أو الانتشار الكمي، وإنما هي في الكيف والنوع. لو كان المقياس المعاصرة لرأينا أن ثمة كتباً عربية لا قيمة لها، ومع ذلك تمتد وتنتشر أكثر مما تمتد وتنتشر الكتب العظيمة، ولكانت الروايات البوليسية أكثر معاصرة من روايات دوستويفسكي أو جيمس جويس.

ومن هنا ليست المعاصرة أن تسبح على سطح الزمن وتسطح الأشياء. وإنما هي أن تقبض على نبض الفعال في حركة التاريخ.

❖ جاء في مقدمتك لكتاب «قصائد مختارة» ليوسف الخال: «من الواضح أنه لا يمكن تحديد أي شكل شعري بأنه بداية مطلقة، مفاجئة ومستقلة، كل شاعر يتأثر شعورياً أو لا شعورياً بالقيم الشعرية الماضية والحاضرة، نكران ذلك عبث ومستحيل». ونجدك في قصيدة «تحولات الصقر» تقتبس من شعر عبد الرحمن الداخل، غير أنه جاء في محاضرتك الأخيرة، في تواصل المد الشعري العربي لا يمكن أن يكون فعالاً ويغني التراث إلا إذا كان، كلحظة خاصة إبداعياً، انقطاعياً عن الشعراء الذين سبقوه. وبذلك تتأكد الاستقلالية وينتفي تأثير القيم الشعرية الماضية، هل يعتبر ذلك تناقضاً؟ أم تجاوزاً منك للمفهوم الأول؟ أم ماذا؟

❖❖ ليس في هذا «تناقض» ولا «تجاوز»، وإنما هو تعميق واستقصاء. فإذا أدركنا أن الماضي الشعري ليس نقطة جامدة أو كتلة صماء، وإنما هو تموج بمستويات متعددة، نفهم كيف أن الإبداع انقطاع لحظة يكون اتصالاً: انقطاع عن المقول، واتصال باللهب أو بهاجس الكشف الكامن وراء هذا المقول. فأنت لا تكتب كما كتب المتنبي مثلا، أي لا تقول ما قاله، وفي هذا أنت «منقطع» عنه، بالضرورة الإبداعية. لكنك في الوقت نفسه مسكون، كمبدع، بحركية الإبداع، وانفجاريته، واستشرافيته، وبهاجس الكشف عما لم يكشف عنه بعد، وقول ما لم يقل بعد، وفي هذا أنت «متصل» بالمتبي وبكونه مبدعاً عربياً، لأن ذلك كله كان يحركه لكي يقول ما قال.

وفي هذا المنظور نقول إن المبدع العربي، اليوم، هو من يشعرك، حين تقرؤه، أن ما يكتبه ينبض بالإبداعية العربية الماضية كلها، وكأنه في الوقت نفسه، يخرج من رحم اللغة العربية، للمرة الأولى.

❖ «تحولات العاشق» هي القصيدة الثالثة في مجموعتك الشعرية «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» وصفها أحد الكتاب سنة 1978 بأنها استنساخ وحذف وإضافة للنسخة الأصلية في كتاب «المواقف والمخاطبات» للنفري، وأن حصة النفري فيها أكبر من حصة أدونيس، ونحن نعلم أنك ترفض الوقوف عند المظهر الأسمائي للصوفية، واستعادة أو اقتباس ألفاظها ورموزها وصيغها التعبيرية، فضلاً عن استنساخها.

❖ ماذا كان موقفك من هذه التهمة خاصة وأنها تهمة خطيرة لشاعر كبير؟

❖❖ مثل هذه التهمة يتكرر كثيراً في الصحافة الأدبية العربية، وغالباً ما تقرن «بتهم» أخرى أكثر خطورة.

لقد ألفت هذا، بل إنني أجد فيه ما يؤكد صحة المنحى الذي أسلكه، على صعيدي النظر والممارسة.

وأرد الأسباب التي تكمن وراء هذه التهمة وغيرها من «التهم» الأخرى، إلى مسألتين: الأولى هي أنني عصي على التدجين الذي تعممه أجهزة الثقافة العربية السائدة، فهي تكافح بمختلف الوسائل المغرية جداً، في الغالب لكي تبقي الشاعر أو الكاتب العربي في قبضتها. وحين يستعصي عليها إخضاع شاعر أو كاتب، وتتأكد من أنه يؤثر الحرية والاستقلالية في التفكير، والبحث والاستقصاء وإعادة النظر، تلجأ إلى أسلوب آخر في محاربته. هو التجريح بشتى الطرق، وتعتمد في تنفيذ ذلك على «كلاب الحراسة» عندها - من المستكتبين - الذين يوقفون حياتهم على «الإفتاء» لها و«الدفاع» عنها، ومن هنا، قلما تقرأ صحيفة أو مجلة أدبية، إلا وترى فيها هجوماً على أدونيس بشكل أو آخر، بحجة أو أخرى.

وأكرر أن هذا يسعدني لأنه دليل آخر على صحة ما أذهب إليه.

أما المسألة الثانية فعائدة إلى الجهل الكامل الذي ينعم به الذين يطلقون مثل هذه التهم الأدبية، في كل ما يتصل بمعنى الإبداعية والنص الشعري، والشعرية، ومعنى التشكيل الشعري والعلاقة التي تقوم أحياناً بين البنية الداخلية للنص، وبنية النص الخارجية، أي بين النص الحاضر والنص الغائب.

هكذا يقدر القارئ أن يرى في قصائدي، وبخاصة الطويلة، أي أن يرى في نصوص هذه «الحاضرة» أمامه، (وليس في «تحولات العاشق»، وحدها) إرشادات تردد أحياناً بحرفيتها، من نصوص «غائبة» لكنها ترد مقطوعة عن سياقها الأصلي، مندرجة في سياق النص «الحاضر» مكونة جزءاً بنيوياً منه.

والهدف الأساسي من ذلك تشكيلي - فني هو تفكيك التشكيل الفني التقليدي، وتجاوزه، بحيث لا يعد النص خيطياً أو خطياً مسطحاً في أفق اللحظة، وإنما يصبح شبكة متأصلة في عمق التاريخ.

ومن الأمثلة المهمة التي تقدمها نصوصي على ذلك نص «قبر من أجل نيويورك»، ونص «مفرد بصيغة الجمع»، غير أن أمثال أولئك المستكتبين لا يرون إلا جزءاً من «لا إله إلا الله» وهكذا يحدث الخلل والتشوه، لكنه خلل في فهمهم، وتشوه في نفوسهم.

❖ إذا كان لديك اطلاع على مسيرة الحركة الشعرية في الجزائر، فما رأيك فيها من خلال النظر إلى علاقتها بحركة الشعر في المشرق؟ والموروث الشعري العربي عامة؟

❖❖ يؤسفني أن أقول إنني لا أعرف من الحركة الشعرية في الجزائر إلا الجانب المكتوب باللغة الفرنسية. فالنتاج الجزائري الشعري، باللغة العربية، لا يصل إلينا في المشرق، وفي هذا تقصير مزدوج: منكم ومنا، لا بد من التغلب عليه.

غير أنه تأكد لي، في أثناء إقامتي القصيرة بينكم، واستناداً إلى الاتصالات التي تيسرت لي، وإلى الاطلاع السريع الذي أتاحه الوقت، أن في الجزائر مواهب شعرية غنية ومتنوعة، جديرة بأن تحتل مكانة متميزة في حركة الشعر العربي الجديد.

أجرى الحوار: إسماعيل بن يحيى

جريدة «الشعب» الجزائر، 23، 4، 1981

أفهم أن تنفي الأجيال الطالعة الأجيال التي سبقتها

❖ بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على كتابة مجموعة «أغاني مهيار الدمشقي» كيف تشعر حيالها؟

❖❖ حين أقرأ «أغاني مهيار الدمشقي» من جديد أشعر بأنني أكتشفه. وأشعر أنه كعمل لا يزال متماسكاً. ولكن اهتمامي العميق يتعلق بالأشياء التي لم أكتبها بعد، لذلك، في الوقت الذي أشعر فيه بالراحة البسيطة جداً، أشعر أنه عليّ أن أنفذ الشيء الآخر الذي يعتمل في نفسي وأحاول كتابته.

❖ثمة مقاطع نثرية في «أغاني مهيار الدمشقي» هل كنت تعتبرها قصائد نثر، وقتها، أم كانت مجرد استراحات في الإطار الملحمي لأغاني مهيار؟

❖❖ لم يكن لدي، منذ البداية، أي هاجس بالنوع، حيث أثرت موضوع قصيدة النثر، أثرته فقط لإعطاء مشروعية لوسائل تعبير جديدة غير الوزن، ولم أثره كقصيدة نثر علماً بأنني أول من أطلق هذه التسمية بالعربية في مقالة كتبتها بمجلة «شعر»، لكن هدفي لم يكن، آنذاك، أن نقع في نوع جديد يقابل أو يعارض قصيدة الوزن، وإنما كان الهدف فتح مجال آخر للتعبير بطرق أخرى غير معروفة. ومع الأسف أن هذا الشيء فهم بغير حقيقته. وفهم أن قصيدة النثر هي البديل ووحدها القادرة على التعبير عن النفسي أو الذاتي وأن قصيدة الوزن سقطت.

الحقيقة أن هذه الآراء متناقضة مع ما كنت أفكر به ومختلفة عنه. لأن ما طرحت يمكن اختصاره بأنه يمكن التعبير عنه شعرياً بغير الوزن.

❖ حين تذكر مجلة «شعر» لا تشيرون إلى ما سبقها من تجارب وكأنها نزلت علينا من المكان الأرفع. علماً أنها حلقة من الحلقات الأدبية في الأدب العربي الحديث، مثل حركة المهجريين وجماعة الديوان وبعدهما جمالة أبوللو، وأشير إلى أنه ثمة كتابات في قصيدة النثر قبل «شعر»؟

❖❖ ما تقوله صحيح. كان ثمة تجارب بكتابة النثر قبل مجلة «شعر»، وبهذا الصدد أحب أن أسمي شاعراً كان لديه وعي متطور لقصيدة النثر، هو أورخان ميسر، ووضع كتاباً عنوانه «سريال» حيث نجد نواة لقصيدة النثر. كان كل هذا موجوداً، ولكن ليس هذا قصدي. مثلما نقول توجد سوريالية قبل التسمية. وهناك رمزية بالشعر العربي القديم ولكن النقاد لم يسموها رومانطيقية، بهذا المعنى، بالنسبة إلى قصيدة النثر، كان هناك كتابات ومحاولات نثرية لم تسم قصيدة نثر حاول أن يسميها البعض «الشعر المنثور» والبعض الآخر «الشعر الطلق» ولكن للمرة الأولى، في مجلة «شعر» حاولنا إعطاء هذه الكتابات بعداً تنظيرياً، وطبعاً، هذا بتأثر من النقد الأوروبي، أعطينا بعداً نظرياً لهذه الكتابة، وحين اتضح هذا البعد النظري، أصبح لدينا وضوح في الكتابة أيضاً، وبدأنا نفرق بين ما يسمى «الشعر المنثور» أي الكتابة النثرية الطلقة وبين قصيدة النثر ذات البنية. والشعر المنثور الذي كان يكتب، بالسابق، كان يكتب على غرار قصيدة الوزن العربية، أي مجموعة خواطر لا تدور حول بؤرة معينة، مثل كتابات محمد الماغوط.

❖ ألا تعتقد أن هنالك من يحمل «شعر» أكثر من طاقتها بأن ينسب إليها أموراً ليست موجودة لديها. كأن يقال «لغة مجلة شعر» وغيره؟ ألا يمكن أن نختصر التجربة في أنها مناخ يساهم في تحريض المبدع على عمله؟

❖❖ المناخ كان نتيجة وليس سبباً. كان لمجلة «شعر» أطروحات أساسية على مستوى رفض أشكال معينة وقيم شعرية معينة. من هذه الأطروحات أنه تجب إعادة النظر بالموروث النظري الشعري العربي ويجب أن يلقح بموروث نظري شعري آخر هو الشعر السابق للشعر المكتوب بالعربية، والسومري والبابلي والتوراتي المأخوذ بدوره عن النتاج السومري - البابلي. وتلقيحه أيضاً بالمنجزات الشعرية بالعالم. هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان ثمة أطروحات تقول إن الشعر لا بد أن يستند إلى رؤية للإنسان والحياة والكون، وليس مجرد انطباعات ومشاعر وانفعالات.

وبهذا المعنى، الإنسان لا يكتب بشعوره فقط وإنما بكيانه كله. ومن الطروحات أيضاً هي الإفادة، ليس فقط من اللغة الشعرية القديمة، وإنما من الموروث الأسطوري في منطقة الشرق الأوسط بكاملها. بالإضافة إلى ما قلته أن التعبير بالوزن هو إمكانية من إمكانيات التعبير الشعري. لكن التعبير بالنثر ليس قيمة في حد ذاته، شأن التعبير بالوزن، أي لا يكفي أن يكتب امرؤ وزناً أو نثراً ليكون شاعراً، إنما المهم والأساسي هو ما يقدم هذا الشاعر.

لذلك كان إلحاحنا في المرحلة المتأخرة، بعدما انتهت المرحلة الجدالية، على تجربة الشاعر. كانت الأسئلة: هل عند الشاعر شيء جديد ومتميز وعميق يقدمه أم لا؟ وفي اعتقادي أن الخلافات بدأت في مجلة «شعر» حينما بدأنا نطرح هذه المشكلة أي حين انتقلنا من المرحلة السلبية إلى المرحلة الإيجابية. ففي المرحلة السلبية كنا، جميعاً، في جو متجانس، وحين انتقلنا إلى المرحلة الإيجابية دبت الخلافات بيننا.

❖ ما هي قصة عودة مجلة «شعر» بصيغة «دفاتر شعر» فقد تحدث عن المشروع أنسي الحاج ويوسف الخال، وعلمنا أن اتصالات حصلت مع بعض الشبان من أجل متابعة الكتب الصادرة؟

❖❖ بالنسبة إلي شخصياً، أنا لم أتصل بأحد . وكانت مجرد لقاءات لبحث مشروع لا أكثر من ذلك. وانتهينا بنتيجة البحث، أنه من الصعب إعادة إصدار مجلة «شعر» بالصيغة القديمة. ولذلك استعيض عنها بفكرة أخرى من الممكن أن تسمى «دفاتر شعر» ولكن حتى «دفاتر شعر» بنتيجة اللقاءات والبحث لا تزال مشروعاً ولم تكن هناك أية خطوة تنفيذية، على حد علمي.

وأنا أعتقد أن مجلة «شعر» كانت مكتملة الأطروحات في المرحلة التي تركتها، وكان لا بد من إعادة النظر في هذه الأطروحات والبحث عن شيء مختلف لتستمر مجلة «شعر».وأحياناً جميل وضروري أن تميت شيئاً مثلما هو جميل أن تحييه. واعتقدت، يومها، أنه إذا لم تنطلق مجلة «شعر» إلى أفق آخر ستقع بالتكرار والاستعادات وستصبح نوعاً من التمسك بذكريات وتقاليد لا قيمة لها.

ولعل عدم تمكننا من إصدار «دفاتر شعر» يعود إلى أنها لم تنضج، في الاتجاه الذي ذكرت ولم تتضح لدينا، خصوصاً وأن لكل منا غاية معينة ومختلفة عن غاية الآخر.

❖ يأخذ عليك البعض عبر قصائد نشرتها في بعض الصحف الوقوع في التقريرية والسردية.

❖❖ إن الشاعر ينشر أحياناً قصائد يعرف أنها غير مكتملة. ولكنه يغامر بنشرها. حتى يراها عن بعد. وفي السابق نشرت قصيدة «سمعته وفمه حجارة» في العدد الثاني من مجلة «شعر» وكانت قصيدة موزونة خرجت فيها كلياً عن القافية.

ونشرت قصيدة «أرواد يا أميرة الوهم» وهي محاولة للاستفادة من الأسلوب في الشعر السومري البابلي بالإضافة إلى مناخ الترجمات الأوروبية، لكنني لم أستعد هاتين القصيدتين في أية

مجموعة لي. ومع إعادة طبع المجموعة الكاملة سأعيد نشر هاتين القصيدتين للأمانة التاريخية.

إن لدي هاجساً يتلخص في أن الشعر إبداع عالم قد تكون قادراً على إبداعه هندسياً، روائياً وأحياناً علمياً. حين أقرأ كتاباً علمياً، حين أكتشف الطبيعة مثلاً، أشعر أن ذلك مليء بالشعر. هاجسي هو أن أبدع عالماً شعرياً بجميع الوسائل الممكنة والمتاحة.

وبذلك أردت الخروج على ما يسمى القصيدة. سواء كانت وزناً أو نثراً، والدخول في الكتابة المفتوحة، حيث يمكن أن تستفيد من كل شيء فيها، من التاريخ والعلوم والرياضيات، ولكن بشرط أن يكون العالم، الذي تكشف عنه، هذه البنية، عالماً شعرياً، بصرف النظر عن الوسائل المتفق على تسميتها شعرية.

لا أعتقد أن هنالك شيئاً شعرياً وشيئاً غير شعري. كلمة شعرية وكلمة غير شعرية، بهذا الإحساس ننتقل من الإطار الضيق الذي أسميه قصيدة النثر وقصيدة الوزن، إلى عالم رحب من الكتابة الشعرية. وبهذا المعنى كتبت «أمس، المكان، الآن» التي هي تجربة للخروج كلياً من المحدودية خارج الأنواع. وأنا نشرتها عن قصد في جريدة يومية لكي أرى نفسي من جهة وأرى ردود الفعل من جهة ثانية وأنا أغامر أحياناً بنشر أشياء ليست مكتملة، ليكون لدي مزيد من اليقين ولأعطي لخبرتي قوة وطاقة. مثل الذي بدل أن يتصور السجن يدخل إليه إرادياً ليرى عن كثب عالم السجن وعالم السجناء، وأنا أمارس، أحياناً، هذا الشيء بنشر قصائد لي، أعتبرها، قبل سواي، غير مكتملة.

❖ على ذكر الكلمة «الشعرية وغير الشعرية» والاستفادة من الخبرات الذهنية والإنسانية كلها، للشاعر المكسيكي أوكتافيو باث محاولات كبيرة في هذا الصدد.

❖❖ بدون شك. أوكتافيو باث لديه تجربة في هذا الاتجاه الموجود في العالم. ولكنه اتجاه يبقى غامضاً. كما تقول هنالك اتجاه مادي أو اتجاه مثالي. المهم كيف يتبلور الاتجاه. في سياق تجربة معينة عند شاعر معين، في إطار تاريخي وثقافي محدد.

❖ أقصد أن هذه التجارب أثبتت لا جدواها لدى جميع الذين حاولوها، ونادراً ما توصل أحدهم إلى الحالة الشعرية والعالم الشعري؟

❖❖ ما هو المعيار الذي على أساسه نعرف أن هذه التجربة نجحت أم فشلت؟ في اعتقادي أن المعيار الوحيد هو في يد التاريخ. نترك ذلك للزمن وللتاريخ. طبعاً هنالك نصوص تسقط تلقائياً، لكن أن يكون لديك المعيار الحقيقي لتقول إن هذه تجربة فاشلة وهذه تجربة ناجحة. ليست مسألة سهلة، لأنه أحياناً كثيرة يحكم على تجربة شعرية أنها فاشلة ويكشف الزمن، بعد ذلك أنها تجربة رائدة.

والذي يحكم في هذا الصدد هو العارف. كلنا يعلم أن الصائغ الجيد يكتشف بالملامسة العملة المزيفة من العملة الصحيحة. ولكي نكتشف التجربة الزائفة من التجربة الصحيحة، لا بد أن نكون صائغين كباراً ولدينا خبرة عظيمة.

❖ عوداً إلى ترجمة «أغاني مهيار الدمشقي»، لماذا لا يلتفت الكاتب العربي بترجمة أعماله، إلا إلى أوروبا وأميركا ولا ينظر إلى العالم الثالث، كتركيا مثلاً، التي هي أقرب إلى حضارتنا من فرنسا وإنكلترا؟

❖❖ ليس تركيا فقط بل بالنسبة إلي المتوسط بأكمله. أي تفاعل يوجد بيننا وبين اليونان اليوم؟ أو إيطاليا وإسبانيا وكل البلدان التي نشترك معها في موروث حضاري واحد؟ لا يوجد أي تفاعل وهذا

عائد إلى العلاقات الاقتصادية والسياسية والتاريخية المصبوغة بالهيمنة، والهيمنة الثقافية جزء من حركة الإمبريالية الغربية عموماً.

❖ لكن ما هو الحافز لدى المبدع في أن ينقل إلى اللغات الغربية دون سواها؟

❖❖ من جهتي، ليس لدي هاجس في أن أترجم، ولم أسع على الإطلاق وراء الترجمة. فليس لدي الإمكانات ولا الرغبة أن أكتب حتى أقرأ بغير لغتي. ولكن حين طلب مني ترجمة شعري، سررت بمعنى ما. وهذا أمر طبيعي جداً. لأن ثمة إحساساً لدى المثقف العربي أنه مضطهد ومظلوم. ولو نظرنا إلى ما ينقل إلى اللغة الفرنسية، اليوم، نجد أن ثلاثة أرباعه غير ذات قيمة والنتاج العربي أهم منه بكثير. ومع ذلك لا يكترث به ولا يترجم. لدينا نتاج عربي يجب أن نفتخر به جميعاً وجدير بالترجمة إلى كل لغات العالم وليس إلى الفرنسية وحسب.

❖ على ذكر الترجمات، ما رأيك بمقال علي اللواتي، حول الأخطاء التي ارتكبتها في ترجمتك لسان جون بيرس؟

❖❖ أنا أفهم وجهة نظر علي اللواتي. وقد استفدت من مقاله كثيراً، ولكنه ينطلق من وجهة نظر مناقضة، تماماً، لوجهة النظر التي أنطلق منها. بالنسبة إليّ، الكلمة في الشعر ليست معجمية إطلاقاً، المعنى ليس في المعجم بل في سياق الكلمة الشعري، وبهذا المعنى أفضل أن أرتكب أخطاء حرفية، في الترجمة، على أن أرتكب أخطاء شعرية. ولذلك كنت أحياناً أمام احتمالات عدة: أن أتقيد بالمعجم أم أتقيد بسياق أراه شعرياً. كنت أفضل التقيد بالسياق الشعري على التقيد بالمعجمية. ومع ذلك أنا استفدت كثيراً مما جاء في مقاله.

ولكنني متمسك بطريقة ترجمتي. المهم أخيراً أن تقدم نصاً شعرياً في اللغة التي تترجم إليها. ولعل خطأي أنني أعطيت من نفسي ولغتي

كثيراً لنص سان جون بيرس حين تقارن ترجمتي وترجمة اللواتي تحس أن النصين مختلفان كلياً.

حين قرأ المرحوم توفيق صايغ ترجمتي لسان جون بيرس، وهو كان يعرف الإنكليزية بشكل جيد، قال لي بالحرف الواحد: إن ترجمتك أهم من الترجمة الإنكليزية.

وبودلير فعل الأمر نفسه حين ترجم إدغار ألن بو. فقد أضفى من نفسه، كثيراً على نصوص بو. ومن الممكن أن أكون وقعت بأخطاء أكاديمية في ترجمة بيرس، ولكن الخطأ الشعري أكثر خطورة من الخطأ الأكاديمي.

❖ تقصد بأنك تترجم بتصرف إذا دعت الحاجة، مثلما فعل نقولا فياض بقصيدة البحيرة للامارتين؟

❖❖ هذا شيء مختلف. إن فياض أخذ أفكار لامارتين في «البحيرة» وأخضعها لقالب آخر، هو قالب الوزن الشعري العربي بحيث أنه كتب قصيدة أخرى ولكن بأفكار لامارتين وبعض مشاعره. أنا حافظت كثيراً على بنية الجملة الشعرية لدى سان جون بيرس، ولم أخرج عنها إلا في الناحية التي أشرت إليها، أي حيث يكون هناك تناقض بين المعنى الشعري والمعنى المعجمي. وفضلت ارتكاب أخطاء حرفية على ارتكاب أخطاء شعرية.

أجرى الحوار: بسام منصور

مجلة «كل العرب»، باريس، 15. 6. 1983

شاعر تنزاح الحدود العالمية أمامه

هذا الحوار مع أدونيس لمناسبة بدء عمله في القسم الثقافي في «الكفاح العربي» الأسبوع المقبل. وقد سألناه في البدء سؤالاً "مناسباتياً" يتعلق بمساهماته في قيام صحافة ثقافية في لبنان، وذلك منذ أكثر من 25 سنة. واستطردنا في السؤال، إلى قضية تطور ظاهرة الصحافة الثقافية «وتضخمها» الآن. وهل يحقق الإعلام الثقافي دوراً فاعلاً في حياتنا الثقافية أم تراه يزيد من رقعة الضياع الثقافي وتسيبه؟ حول السؤال أجاب أدونيس:

❖❖ ارتبط عملي في الصحافة الثقافية سابقاً، بقضايا ثقافية جوهرية، يتعلق أغلبها بالشعر العربي الحديث، والثقافة العربية الحديثة. على أنني كنت، ولا أزال أرى أن الكتابة حول الثقافة في الصحف والمجلات، لا تتعدى كونها وسيطاً مباشراً، بين الكاتب والقارئ. فهي لا تستطيع أن تنقل بدقة وعمق الأفكار الثقافية الأساسية، وإنما تلامسها، وتوضحها بعض الشيء، لتربطها في النهاية بمصادرها وأصولها. اتخذ عملي الأول في الإعلام الثقافي، طابعاً جدالياً، فقد وجدت نفسي حينما كنا نصدر مجلة «شعر»، أنني معني بشكل مباشر بكل ما ينشر ضد هذه المجلة، ومناقشته والرد عليه. ذلك أن هذه المجلة كانت «وعاء» احتضن الحركة الشعرية العربية الحديثة، وتبنى ثورتها الأسلوبية التي بدأت عمقياً أواخر الأربعينات وطبيعي إزاء ذلك أن تواجه ما واجهته من حملات تشكيك وافتراء وتجن.

ومن دون أن أدخل في تفاصيل ما كنا نطرحه، أقول إن للصحافة الثقافية أهمية خاصة بالنسبة إلى الكاتب. فهي تبقيه في ميدان

المعركة الفكرية، وفي حرارة المناقشات مما يدفعه حتماً إلى المتابعة الدائمة، وإلى مزيد من الاطلاع والتزود المعرفي.

لكن بالمقابل لها مساوئها. فأنت تشعر بعد مدة زمنية معينة، أن كثيراً مما كتبته كان سريعاً ناقصاً، أو لا يفي بالغرض إجمالاً. وأن الطوابع التفسيرية أو الجدالية هي التي تغلب، مما قد يضفي أحياناً سمات الخفة والتهوين على أشياء مهمة جداً. فالقضايا الثقافية الكبرى، وخصوصاً ما يتعلق منها بالإبداع، يتعذر في الحقيقة تبسيطه. في حين أن الكتابة الصحافية، تقتضي التبسيط أو «التهاون» كي تصل إلى أكبر عدد ممكن من القراء. وهذه مفارقة يصعب تجاوزها على ما أظن. لأنك إذا بسطت تضحي بالأشياء الجوهرية، وإذا لم تبسط تضحي بالقراء.

لكنني كنت أحرص دائماً على ألا تتحول الكتابة الثقافية في الصحافة إلى شأن ملحق بالصحافة نفسها. وكثيراً ما كنت أتذكر في هذا الصدد الكتابات الثقافية التي كان ينشرها د. طه حسين وعباس محمود العقاد في الصحف المصرية (تمثيلاً لا حصراً) وهو تقليد تابعته جريدة «الأهرام» فيما بعد، مع كتاب مثل: توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ود. زكي نجيب محمود وغيرهم.. حيث كان العمل الثقافي يبدو بمثابة ضرورة ملحة لا تكتمل الصحافة من دونها. بل إن هذه «الضرورة» تعطي الصحافة عمقها الحقيقي ودورها الفاعل والرئيس.

ما ألاحظه اليوم، هو أن الصحافة بدأت تتغلب على الثقافة بحيث أخذت تبدو الأمور الثقافية في الصحف والمجلات، وكأنها من باب رفع العتب أو الزخرف. فما دامت هذه المجلة أو الجريدة تتضمن صفحة ثقافية.. فليحذ حذوها وهكذا.

ونلاحظ أيضاً، أن معظم الذين يكتبون في الصحافة الثقافية، لا يبدو من خلال ممارساتهم، أن مرجعيتهم قيم ثقافية حقيقية، بقدر ما هي قيم سياسية أو إيديولوجية، مما يعني أيضاً أن الطابع الصحافي اليومي الخصامي والعابر، هو الذي يغلب على نمط الكتابات الثقافية الصحافية عندنا.

وألاحظ أخيراً أن طابع هذه الكتابات وثوقي، نهائي، وقاطع. كأنه يصدر عن قناعة مسبقة، شبه ضمنية. بينما المفروض هو أن يكون طابعها، طابع البحث والتساؤل، وصولاً إلى الحقيقة التي لا يملكها أحد. فالحقيقة شيء نبحث عنه دائماً في الثقافة والفن. وهو ليس شيئاً معطى بشكل نهائي كما تعلم الإيديولوجيات. وربما هذا ما يفسر ظهور نزعات المدح والهجاء في معظم هذه الكتابات.

على أن هذا الكلام يبقى حكماً عاماً، وهو لا يشمل كل ما يكتب في الصحافة الثقافية. فهناك أشياء جيدة، ومتميزة وتظل معتبرة في الإطار الثقافي العميق.

السياسة بمعناها المدني

❖ ألا ترى معي أن هذه السيولة في الضخ الثقافي اليومي أو الأسبوعي تعكس في الواقع صورة الثقافة العربية الراهنة من حيث هي بائسة، متخبطة ولا تعكس غير الفوضى والتفكك والضياع؟

❖❖ في رأيي أن هذا يعكس ما يمكن تسميته «بالكلام الفائض». والكلام الفائض، يعكس بدوره أزمة عدم التصدي لما ينبغي التصدي له، وعدم الجرأة في مواجهة الموضوعات الأساسية، فيستعاض عن ذلك بالكلام الذي لا يقول في الأخير شيئاً مهماً. وهذا بالطبع يعكس أزمة في القول، وأزمة في الحياة نفسها، خصوصاً أن الثقافي يمتزج

في الصحافة جوهرياً بالسياسي. وهذا التآخذ يؤدي في الأخير إلى حجب الثقافة، بحيث تصبح اسماً بلا مسمى. وأعني بالسياسي هنا الاتجاهات السياسية السائدة، أي السياسة العملية، لا السياسة بمعناها المدني، (بناء الإنسان والدولة والمجتمع). فبهذا المعنى كل ثقافة هي سياسة وكل سياسة هي ثقافة وهكذا.

❖ قدم لنا نبذة تأريخية عن عملك في الصحافة الثقافية في لبنان.. البداية والمسار.

❖❖ بدأت أكتب خواطر ثقافية أسبوعية، في أواخر الخمسينات في جريدة «النهار» اليومية. وكانت تتركز في الأساس على توضيح مشكلات الشعر العربي الحديث وتفنيدها. وهي إجمالاً المشكلات التي كنا نثيرها في مجلة «شعر».

بعد ذلك كتبت خواطر مشابهة في جريدة «الجريدة». أعقبها كتابة مقالات افتتاحية ثقافية في جريدة «لسان الحال». ثم انتقلت إلى العمل مع المرحوم رياض طه في «الكفاح العربي». وكنت أكتب خواطر ثقافية أسبوعية، إضافة إلى إشرافي المباشر على القسم الثقافي فيها.

في بداية السبعينات كتبت في «المحرر» ولم أستمر مطولاً فيها. وبعدها جاءت مساهماتي في القسم الثقافي لجريدة «السفير». أما آخر كتابة لي في مجال الصحافة الثقافية فقد كان في مجلة «النهار العربي والدولي».

❖ أدونيس.. أنت قبل غيرك تعرف أن واقعنا العربي اليوم يزداد خسفاً وبؤساً ومأسوية. وعليه، هل يزيد هذا التفاقم من بأسك على المستوى الشخصي، أم أنه يرفع فيك المسؤولية التأريخية كشاعر عربي شاهد على عصره ومنخرط في الوقت عينه بلعبة نقده وتقويمه؟

❖❖ الحقيقـة أنـني لم أيـأس يومـاً علـى المـستوى الإنـساني، الحضاري، وحتى على المستوى الشخصي بالمعنى الدقيق المتكامل. لأن من جوهر الشعر أنه لا ييأس. اليأس جوهرياً لا شعري.

إذاً، هذا يعني أن مسؤوليتي كشاهد، تزداد يوماً بعد يوم. وأنا أعتقد أن في المجتمع العربي طاقات تغييرية، على جميع المستويات، فردية كانت أم جماعية، وهي ولا شك، نادرة واستثنائية وذات فعالية منقذة إذا أحسن التعاطي وإياها . إلا أن المؤسسات السياسية، والاجتماعية والثقافية عندنا كعرب لا تفهم مع الأسف هذه الطاقات، وليست في مستواها الفكري والحضاري. ولهذا، فإن عملي النقدي يتركز في الدرجة الأولى على هذه المؤسسات في مختلف مستوياتها واتجاهاتها .

❖ لكننا نرى أيضاً أن المؤسسات في المجتمعات الأخرى تهمّش الثقافة والمثقفين؟

❖❖ نعم ولا . نعم من حيث أن المجتمعات الأخرى، خصوصاً الرأسمالية، تجعل من الثقافة بشكلها الأدبي الفني على الأخص، سلعة خاضعة لمعايير الربح والخسارة. على أن للمؤسسات الثقافية في تلك المجتمعات (الأوروبية والأميركية) نوعاً من الاستقلالية هو ثمرة لتاريخ طويل من الصراعات والنضالات بحيث يتعذر معه على المؤسسات الثقافية أن تمثل بنجاح دور المهمش العازل. ومن هنا تشكل الثقافة بعداً جوهرياً في تلك المجتمعات، وهي ليست مجرد وظيفة أو زخرف أو ملحقة بالنظام السياسي كما هو سائد عندنا على المستوى العربي.

❖ أبإمكاننا اعتبار قصيدتك الجديدة: «إسماعيل» (نشرت في العدد الماضي من «الكفاح العربي») استنفاراً نقدياً لمنطويات المراحل العربية الحرجة كلها في مرحلة واحدة نعيشها الآن؟

❖❖ الثقافة في المجتمع، أي مجتمع، ليست هي المعلوم الشائع وحده، إنما هي كذلك المكبوت والمقموع. كما أنها ليست المرئي وحده، بل هي كذلك اللامرئي. وربما كان هذا الجانب الأخير هو الأكثر غنى، وإفصاحاً عن الشخصية. قصيدتي: «إسماعيل» تدور في إطار المكبوت واللامرئي، وتحاول أن تكشف عن أسئلة مكبوتة ولا تقدم حلولاً أو أجوبة.

ما تبقى من السؤال ليس من شأني وإنما من شأن الناقد والقارئ.

قصيدة غير خائفة

❖ إذا كانت قصيدتك تدور في إطار المكبوت، فهل هذا يعني أنها «قصيدة خائفة»؟

❖❖ هي لا تخاف بدليل أنها قيلت.

❖ ولكنها قيلت بشكل مداور ويوحي بالخوف؟

❖❖ إذا ما استثنينا اللعبة الفنية والشعرية من حيث أنها شأن صار يهم القارئ والناقد أكثر مما يهم الشاعر، كواضع للنص، فالقصيدة تبدو جريئة ومقتحمة وإضمارية. ولا أريد أن أغرق في التفسير، لأن الشعر لا يفسر.

❖ هل من مهمات القصيدة أن تحول الزمن التاريخي إلى زمن نموذجي؟

❖❖ ربما.

❖ أدونيس. هل انهيار الحضارات يكشف عما ينتظم الوجود البشري من قوانين، ولا سيما أنت القائل في إحدى قصائدك: «الحضارة نقالة/ والمدينة وردة وثنية»؟

❖❖ عبارة: «انهيار الحضارات» مفهوم يشير إلى مرجعية ما، إلى تصور للحضارات سابق، تقارن به الوضع الراهن، فنراه مغايراً له فنسمي هذه المغايرة انهياراً.

إذا كان هذا صحيحاً، فمعنى ذلك أن ما مضى هو الذي انهار، وأن أمامنا ظواهر وأفعالاً حضارية أخرى. لذلك من الصعب القول وبتعميم مطلق بانهيار الحضارات. مثلاً إن إبداعية الإنسان المتعاظمة على صعيد العلم، وبخاصة، في مجال الإلكترونيات والذرة لا مثيل لها في الماضي، وهي إبداعات عظيمة. فالخلل والانهيار ليسا في هذه الإبداعات نفسها، وإنما هو انهيار الجانب الخلقي والإنساني في الإنسان. الخطأ، بعبارة أخرى، ليس في اكتشاف الذرة بل في طرق استخدامها. وضمن هذا المعنى، وهذه الحدود، يمكن القول أن السياسة الغربية الاستعمارية، هي التي تقتل بعد الحضارة من حيث هو بعد إنساني. ولكي نكون عادلين، ينبغي القول إن العرب ليسوا وحدهم الذين يدينون هذه السياسة الاستعمارية، فهناك بؤر ثقافية في الغرب، وهي بالمناسبة كثيرة وفاعلة تبعاً للنزعات الديمقراطية السائدة، تدين أيضاً هذه السياسة. على أن مشكلتنا الرئيسة نحن العرب، أننا تحولنا إلى مجرد مستهلكين، وتحولت بلداننا إلى أسواق للسياسة الاستعمارية. بمعنى آخر، مشكلتنا اليوم أننا بلا حضارة: ما نرثه نقرأه بشكل لا يفيدنا، في الإجابة عن أي مشكلة نواجهها. وحاضرنا ملجوم بالمؤسسات التي أشرت إليها سابقاً، بحيث يبدو أنها لا تعي الماضي، ولا الحاضر، ولا المستقبل، خصوصاً أن العرب كأفراد يثبتون إبداعيتهم في كل مجال، حتى في العلوم الذرية والإلكترونية، لكنهم يثبتونها في إطار مؤسسات تعرف كيف تحتضنهم وتعرف كيف تنمي إبداعيتهم.

كنا بعد اليونان المرجعية الحضارية لجميع الشعوب

❖ هل أن احتضان المؤسسات المتقدمة للطاقات من الشعوب الأخرى ومن بينها العربية، يعطينا الدليل الأمثل على تخلف مؤسساتنا السياسية وتراجعها، وأن الفرد الإنساني بالمطلق لا يعاني نقصاً تجاه الفرد المتفوق من حضارة أخرى. أريد أن أقول: إن الحضارة الإنسانية تضعها الشعوب كافة، وما تنجزه الولايات المتحدة أو غيرها في مجالات العلوم والذرة والطب مثلاً، هو نتاج «مختبر بشري» عام عمره أفراد من مختلف الشعوب والجنسيات؟

❖❖ هذا صحيح. فليس ثمة تفوق ذاتي لشعب على آخر. الذكاء موزع توزيعاً عادلاً بين الشعوب كلها. وليس هناك أيضاً أي شعب قاصر في ذاته. القصور يأتي من المؤسسات، من الأنظمة، وتساعد في ترسيخه طبعاً، جملة ظروف تاريخية واجتماعية.

أما فيما يتعلق بنا نحن العرب، كنا في مرحلة سابقة بعد اليونان المرجعية الحضارية لجميع الشعوب في العالم. وبين هذه الشعوب، الشعوب الغربية.

❖ أحد الشعراء الكبار يقول: «إن الشعر إلى جانب كونه أسلوب معرفة، هو أيضاً أسلوب حياة». كيف ينطبق هذا الأمر وتجربتك الشعرية والحياتية في آن؟

❖❖ الشعر ليس فن قول فقط، إنما هو أيضاً فن وجود وحياة. أي أنه، شكل من أشكال الحياة، كما هو شكل من أشكال الكلام. وعلى صعيد الممارسة العملية، يدخلك الشعر دائماً في مناخ الصداقة ووحدة التناقضات حياتياً، كما يدخلك فنياً في إطار البحث والتساؤل ومعرفة المجهول. إضافة إلى أنه يريك الحياة من منظار الحساسية والجمال ويعلمك المجابهة والصدق والمخاطرة.

وقبل هذا كله يعلمك التواضع. وربما كان هو وحده الذي يجعل الإنسان حين يعتقد نفسه عارفاً بكل شيء، أنه لا يعرف شيئاً.

❖ وهل يستطيع الشعر مقاومة هذا الاحتياطي من «الشذوذ المتسرطن» في بلادنا؟

❖❖ الشعر كالنور، يبدو غائباً لحظة كمال حضوره. ومقاومته، هي في هذا الحضور عينه.

❖ أنت من الذين شككوا بنهوض تجارب شعرية عربية مميزة بعد مرحلة شعراء الخمسينات والستينات. ألا ترى في هذا الموقف معاندة للصيرورة وطبيعة اختلاف المراحل الثقافية وتطورها؟

❖❖ لكي نقول بتغير شعري أو بولادة جيل شعري مختلف عن السابق، لا بد من تأمين شروط أوجزها في نقطتين:

الأولى، هي حصول نوع من القطيعة الجمالية والمعرفية الشعرية مع الأجيال السابقة.

والثانية، هي نشوء بنى تعبيرية وجمالية تجسد هذه القطيعة. وإذا نظرنا إلى الأجيال الشعرية التي تلت مرحلة مجلة «شعر» كمفصل أساسي، فهل تراها حققت هذين الشرطين، أم أنها في مسيرتها الشعرية ما زالت تنوع على ما سبق؟ في الحقيقة إن أغلب أصواتها، ما زال في مرحلة التنويع هذه. وهو تنويع لا يلغي على أي حال الموهبة، ولا يعني أبداً أنه لا يتضمن بعض الإنجازات القيمة.

أريد أن أقول أن التغير الشعري مسألة صعبة جداً. لأنها مسألة حياتية وحضارية. فأنت لا تستطيع أن تغير في فراغ، وإنما في معطى تتملكه معرفياً وفنياً ثم تبدع ما يغايره انطلاقاً منه.

وبهذا المعنى، سأقول قولاً مفارقاً، هو أن ما نسميه الحداثة، إنما هو بمعنى ما - ولعله المعنى الأعمق - التأصل في التراث. لكنه التأصل الذي يشعرك أنك في اللحظة عينها ضمنه وخارجه في آن.

❖ الحقيقة أن جوابك هذا لا يختلف عن أجوبتك السابقة في هذا المجال. ما أريد أن أفهمه منك، هو ماذا تعني بصعوبة التغير الشعري، وهل هو مثلاً على غرار الكسر الذي أحدثه الشعر العربي الحديث في الذاكرة الثقافية العربية منذ الأربعينات؟

❖❖ التغير في المجتمع، أي مجتمع، لا بد لكي نسميه كذلك، من أن يكون شاملاً وجذرياً. فالحداثة بهذا المعنى، هي حداثة الحياة كلها.

لكن تبعاً لاستقلالية الشعر النسبية، يمكننا أن نقول بحداثة شعرية نسبياً، ولا يمكن قياسها، أو الحكم لها أو عليها، إلا في إطار الإبداع الذي تم باللغة العربية عينها. فلا نقيس الحداثة العربية بالحداثة في الخارج. فهذا خطأ كبير، ويكاد يكون معمماً مع الأسف. بهذا المعنى أقول، إن تحقيق الحداثة أمر صعب ضمن هذه النسبية. وأقول أيضاً إن علامة الحداثة في الشعر هي في تحقيق هذه القطيعة التي أشرت إليها، والتي هي ليست قطيعة بالمعنى الحصري للكلمة، وإنما هي قطيعة من أجل اتصال أعمق شعرية وأجذر.

❖ الحقيقة أنه إذا كانت الثورات الأسلوبية بنية، بارزة في الشعر، في مراحله السابقة، (بمعنى أن هناك بنيات شعرية كلاسيكية محددة، جرى التمرد عليها بإحلال أشكال أخرى جديدة). إذا كان الأمر كذلك، فمن الصعب إحداث تغيير شكلاني جديد يفترق عن النمطية السائدة التي كونها النص الشعري الجديد اليوم، شعر التفعيلة، القصيدة النثرية... الخ. ما تعليقك؟

❖❖ الشعرية إجمالاً ليست في الشكل وهي أيضاً ليست تطوراً من شكل إلى شكل. ولو صح ذلك، لكان كل الشعر القديم، عربياً كان أم غير عربي، ساقطاً ولا قيمة له، شأنه شأن المعارف العلمية السابقة التي سقطت بنشوء معارف علمية حديثة.

والشعرية كذلك، ليست في الموضوعات. الشعرية هي في اللغة عينها وفي طرق استخدام اللغة. وإذا كانت المسألة تتجاوز مجرد الشكل، فإن الشكل يصبح تابعاً لأساس لا يتغير، هو طريقة استخدام اللغة شعرياً. وبهذا المعنى، لا يكون الوزن قيداً بالضرورة، ولا يكون النثر تحريراً بالضرورة. فهناك نثر يكتب اليوم أكثر تقليدية من شعر أبي نواس الموزون، المقفى.

وحين كنا نلح في مجلة «شعر» على مسألة الشكل، كنا نلح، لا من باب إحلال شكل محل شكل، وإنما من باب إعطاء مشروعية لنشوء أشكال جديدة غير أشكال الوزن المعروفة لأننا كنا ضد تحديد الشعر وحصره في قوالب معينة. فالشعر في جوهره لا يحدد. وكما أننا لا نحدده بالوزن، كذلك لا نحدده بالنثر.

❖ ولكن الشكل، شئنا أم أبينا، وعاء يحمل الشعرية، وهو غير مفصول عنها، إنهما يتآخذان على نحو دلالي واحد. وعليه إذا كان من مستقبل جديد للكتابة الشعرية، فكيف تتصوره سيكون؟

❖❖ الشكل وعاء في النظرة التقليدية التي تفصل بين المعنى واللفظ فقط. وهذا الفصل ليس شعرياً، وإنما وفد على النقد العربي التقليدي بعوامل دينية وفكرية. الشكل هو بنية الكلام، ولا فصل في هذه البنية بين ما تسميه اصطلاحاً «شكلاً» أو «معنى». والخطأ ليس في الوزن معياراً وحيداً للشعر. وهذا ما لم يقله العرب القدامى، ولم يقله الخليل نفسه. وإنما قيل بعوامل إيديولوجية لاحقة عبر عنها أول من عبر (قدامة بن جعفر). فهو أول ناقد عربي قرأ شعرنا القديم قراءة إيديولوجية مدفوعة بطبيعة الصراعات التي كانت سائدة في عصره. وذلك بغاية إعطاء خصوصية للشعر العربي تميزه عن غيره من شعر الفرس واليونان والهند. بل أذهب إلى أبعد من ذلك، فأقول، إن الوزن خصيصة إنشادية غنائية، وليس

خصيصة شعرية بالضرورة. والدليل، أن العرب الجاهليين سموا القرآن الكريم: «شعراً» ولم يكن موزوناً أو مقفى، مما يدل على أن المؤسسين أنفسهم للشعر العربي كانوا يرون الشعر أيضاً خارج الأوزان.

مراحل النقد والنثر والوزن

❖ ماذا عن الثورات الأسلوبية والافتراقات بها؟

❖❖ الثورات الأسلوبية التي تشير إليها، كانت أساساً تحمل ثورات فكرية، ثورات في النظر وثورات في الحساسية وثورات في طرق مقاربة الأشياء.

وفيما يتعلق بنا نحن العرب، فأنا أتوقع أن يتجاوز الشعر كل قيد شكلي، وأن يتسع لكل شيء، وأن يكون التشديد في النقد على طرق استخدام اللغة وخصوصية التعبير الشعري خارج كل شكل مسبق سواء أكان وزناً أم نثراً.

❖ استكمالاً لكلامك، ألا يبدو أن العلاقة مع القصيدة تتجه نحو القراءة الذاتية والتأمل أكثر من اتجاهها إلى المنبرية والحشدية؟

❖❖ عصرنا، بخلاف عصور أسلافنا، عصر الكتابة والكلمة المكتوبة. لذا، إن منحى قراءة الشعر وتأمله لفي ازدياد. لكنني أعتقد في الوقت نفسه، أن من خصائص اللغة العربية «الموسيقية» و«الإيقاعية». لذلك لا يمكن أن تموت في هذه اللغة نزعة الإنشاء والخطابة.

يمكن لها أن تخف، لكنها ستبقى ولن تزول. وهذه الخصوصية، ينبغي المحافظة عليها، لأن في موتها، موت للغة نفسها. وعلى كل حال تبقى العربية، لغة هائلة ومميزة. إنها أجمل اللغات وأرحبها.

❖ إذا كانت العربية لغة مميزة بغناها، فهل هذا يعني بالضرورة أنها لغة شعرية؟

❖❖ هـذا مـا أزعمـه. وهـو زعـم مـن الـصعب المخـاطرة فيـه. فالعربية بطبيعة نشأتها، وتكوينها وقيامها على الحركات والحروف اللينـة هـي «لغـة شـعرية». ولأنهـا كـذلك فكتابـة الـشعر فيهـا صـعبة ومرهقـة بعكس مـا هـو شـائع. فـأن تكتـب شـعراً بالعربيـة، يعـني أن تتمكن من معرفـة تـراث ألفي سنة وأكثـر مـن الـشعرية الـتي تختزنهـا هـذه اللغـة. وهـذا ولا شـك عـبء كـبير، ومـسؤولية تتطلـب الدرايـة، والتمرس بعمق. فالعربية، أقدم لغة حية تتواصل بها الكتابة الشعرية بين لغات العالم.

❖ عند اطلاعي على النمـاذج الـشعرية الـتي عربتـها أنـت، لـسان جون بيرس، ترسـخت لـدي قناعـة مفادهـا، أن هـذا الـشاعر، لـو كـان عربيـاً لاستطاع باللغة العربية، دون أي شك التعبير ببانوراميـة أوسـع عـن تجربتـه الـشعرية. فالفرنـسية محـدودة جـداً وعـصية علـى «امتدادات» هذا الشاعر «واستطلاعاته». ما تعليقك؟

❖❖ يبـدو أنـك وضـعت يـدك علـى فـارق أساسـي بـين العربيـة، وغيرها من اللغات، والتي هي الفرنسية هنا.

فالشاعر الفرنسي كي يكتب شعراً، لا بد له من أن يغتصب اللغة نفسها. بينما الشاعر بالعربية، يجب أن يغتصب الطـرق القديمـة في اسـتخدام اللغـة، كـي يكـون أكثـر التـصاقاً بجـسدية اللغـة عينـها. واستطراداً أقول بصدد ترجمتي لـشعر (سـان جـون بـيرس) «منـارات» خـصوصاً، أن الـنص العربـي هـو أجمـل وأهـم بكـثير، مـن الـنص الفرنسي، لأن اللغة العربية كانت بمثابـة مـدى مـن الـشقوق والثقـوب والنوافذ التي تفتحت عبرهـا حـساسية سـان جـون بـيرس، الـتي كانـت محصورة في «عقلانية» اللغة الفرنسية.

وحينما قرأ الصديق المرحوم الشاعر توفيق الصايغ ترجمتي بالعربية لسان جون بيرس، عقد مباشرة مقارنة ضمنية بينها وبين الترجمات الإنكليزية وقال لي بنتيجتها: «إن ترجمتك بالعربية أعظم بكثير من جميع الترجمات الإنكليزية».

وأستدرك فأقول، إنني كنت في ترجمتي تلك، أميناً للشعرية، أكثر من أمانتي للحرفية. ومن هنا أعطيت هذه القصيدة كثيراً من نفسي. والحقيقة أنها تعريب وليست ترجمة. والفرق واضح بين هذين المصطلحين.

❖ السؤال الأخير لا يتعلق بما سبق. أدونيس، هل عرفت الشاعر محمود البريكان، شاعر عراقي كبير أغلق هو العالم عليه، الذي يرى أن أكبر هزيمة للشعراء هي أن تمجد أسماؤهم وتدفن رسالاتهم ناقصة. أن يتحولوا إلى أوثان، ويبقى الحقد والشر والفزع وكل شيء قبيح، قائماً في الأرض، كما كان، ملوناً كل شيء بألوانه؟

❖❖ أسفي كبير لأنني لم أعرفه شخصياً حتى الآن. لكني قرأت له بعض القصائد وبعض التعليقات الشعرية، فأكدت لي أنه شاعر مهم جداً وبخصوص ما قاله فأنا أوافقه كل الموافقة.

أجرى الحوار: أحمد فرحات

مجلة «الكفاح العربي»، بيروت 30 كانون الثاني 1984

في رحلة الذكريات

بالقنباز في اللاييك وفي المظاهرات من دون شعارات

نادراً ما تحدث الشاعر أدونيس عن حياته، وتفاصيلها. أي عن الطفولة والعائلة والصداقات والوضع الاقتصادي والمؤثرات البيئية العامة التي حددت وجهات تربيته وسلوكه وبلورت شخصه وثقافته في الإجمال.

كما لم يحك من قبل وبتفصيل جم عن المراحل التي تدرج خلالها وعيه الفكري والشعري. كما لم يحك عن خواص عادية جداً تمس حياة معظم الناس، ولا ينتبهون إليها.

فلقد كانت أغلب الأحاديث الصحفية معه تدور حول تنظيرات شعرية وثقافية عامة: كمثل مواضيع: الحداثة والأصالة وتفجير اللغة وشروط الكتابة الجديدة... الخ... الخ.

هنا مقابلة مختلفة معه، تلقي الضوء ما أمكن على خصوصيات الشاعر الحياتية، وتبتعد عن التنظير والاستغراق في التجريدات الإبداعية والثقافية.

وحتى لا نستطرد في أسلوب المقدمات التقليدية والتي توحي غالباً بالسقوط في دائرة ما أردنا تجنبه نسأل أدونيس عن ولادته وظروفها فيجيب:

❖❖ ولدت في قرية صغيرة وبسيطة، قرية فلاحين اسمها «قصابين» في سورية سنة 1930. أبي وأمي كانا أيضاً من عائلة فلاحية. لكن أبي كان مجتهداً في حياته. كان يعرف اللغة العربية معرفة شبه تامة ويعرف الشعر العربي معرفة جيدة وكان أيضاً

متعمقاً في مسائل الدين والفقه ولذلك تكريماً له واعترافاً بمكانته شُيِّخ. يعني اجتمع الشيوخ آنذاك ومنحوه لقب «الشيخ». فأبي ليس شيخاً في الأصل، وإنما شُيِّخ.

اشترينا الوقف

❖ هل كان رسمه شيخاً بالمعنى الاجتماعي أم بالمعنى الديني؟

❖❖ لا، بالمعنى الديني أيضاً. يعني أصبح داخلاً في سلك الشيوخ.ولكن هذا محدود به. فالعائلة لم ترث هذا اللقب عنه. بل ظل له لأنه كان ظاهرة خاصة وحالة مستقلة وثروتنا كانت بسيطة بل الواقع أننا كنا لا نملك شيئاً حتى ولا المنزل الذي كنا نقيم فيه. فلقد كان منزلنا من أملاك وقف السلطان إبراهيم وكنا مؤتمنين على البيت وعلى بعض الحقول الصغيرة وبعض الأشياء ومع الوقت اشترى أبي، بفضل القانون الذي صدر حينذاك والذي يمنح خدام الوقف شراء الأملاك التي اؤتمنوا عليها بالأقساط فكان أن اشترى أبي الوقف كما فعل غيره في قريتنا. وفي قرى أخرى عديدة كانت تابعة للوقف ولكن الملكية ظلت محدودة وصغيرة جداً. وفي هذا الجو البسيط والمتواضع نشأت ولم أعرف طفولتي جيداً فأنا لا أتذكرها حقيقة بل إن كل ما أذكره هو أنني وجدت نفسي فجأة منكباً على درس العربية على يدي أبي أولاً وأدرس أيضاً الشعر العربي والشعر العباسي بشكل خاص، المتنبي، والشريف الرضي، وأبو تمام. وهي أسماء أذكرها بشكل خاص لأنني كنت أدرسها ليلياً باستمرار، خصوصاً لأن أبي كان يطلب إلي تلاوة شعر هؤلاء عندما يفد عليه ضيوف. يعني أن قراءة الشعر كانت تسلية القوم الليلية وأنا كنت متلبساً بدور «الراوي» للشعر العربي. وهكذا رسخت في ذهني اللغة العربية واللغة الشعرية العربية. وأذكر أنني كنت أعرف أو أمتلك أسرار الإعراب بكل تعقيداتها وأنا بعد فتى في الثانية عشرة من

عمري. يعني لم يكن هناك أي شيء يستعصي في مجال الصرف والنحو.

❖ وهذا كله بفضل «الشيخ»؟

❖❖ نعم. فلم يكن في القرية مدرسة. بل كان الكتّاب. إلا أنني لم أستفد من الكتّاب شيئاً اللهم إلا الخط وكتابته. ولكن حياة الكتّاب ومناخه رسخا في ذهني بشدة. فلقد كان محيط الكتّاب وجوّه جميلين. فنحن كنا نقرأ في البرية، في ظل شجرة وكنت أهرب دائماً من شيخ الكتّاب.

❖ هل كان قاسياً؟

❖❖ جداً. ومما أذكر من قسوته أنه كان يجلسني إلى جانبه ويضع عكازه في رجلي وكنت أحتال عليه بادعائي الرغبة بقضاء حاجة وحينما يرق ويسمح لي بالذهاب كنت أذهب ولكن دون أن أعود إليه. المهم مكثت في الكتّاب حتى الثالثة عشرة من العمر. وهنا حدثت مفاجأة في حياتي. وأحسستُ أن هذا قد حدث في العام 1944، أو 1945. والمفاجأة كان أن سوريا نالت استقلالها وقرر أول رئيس للجمهورية الرئيس شكري القوتلي أن يزور سوريا كلها للتعرف على المناطق.

❖ هل لي أن أقاطعك وأسألك عن الوالدة وطفولتك قبل أن نعود للقوتلي؟

❖❖ الوالدة كانت أمية لا تقرأ ولا تكتب. وكانت كأية فلاحة تحب ابنها البكر وتدلله كثيراً. وكنت أنا الصبي البكر المدلل. وبالتالي فقد كنت مصبّ حبّها وحنوها وإشفاقها ولا أذكر أنها وبختني أو انتهرتني أو أساءت معاملتي يوماً ما. كنت طفلها المدلل بالقدر الذي تسمح به ظروف البيئة هناك.

❖ هل لنا أن نعرف اسم أبيك واسم أمك؟

❖❖ أبي اسمه أحمد وأمي اسمها حسناء. ولي ثلاثة أخوة محمد وحسن وحسين، ولي أخت فاطمة وماتت أخت لي اسمها سكينة وإخوتي مقيمون في سوريا بعضهم يعمل في التعليم وأحدهم يعمل مهندساً زراعياً.

❖ ماذا عن علاقتك بإخوتك؟

❖❖ طبيعية. أزورهم بين الحين والآخر وأحياناً يزورونني هنا إذا كانت أحوال بيروت عادية.

❖ أنت كبير العائلة؟

❖❖ نعم، والوارث لمسؤولية الأب. ولكن العائلة في غنى عني الآن. فأبي قد توفي في العام 1951. أما الوالدة فما زالت على قيد الحياة وهي بصحة جيدة. زرتها منذ فترة وهي ما شاء الله في أوج عطائها. العائلة الآن تسكن في مدينة «جبلة» السورية ولكن البيت ما زال قائماً.

❖ هل من صلة بين إخوتك والأدب والشعر؟

❖❖ أخي محمد متمكن كثيراً من اللغة العربية بشكل خاص. وهو الآن أستاذ اللغة العربية في جامعة صنعاء. وهو عميق الاطلاع على الأدب العربي وقضاياه البلاغية. وهو ناضج جداً لدرجة أنهم قبلوا به أستاذاً جامعياً مع أنه لا يحمل شهادة دكتوراه.

❖ هل هو منفتح على الثقافة الحديثة؟

❖❖ نعم. وأخي الآخر الذي يلي محمداً هو أستاذ مادة التاريخ في ثانويات سوريا. أما أخي الثالث الصغير فهو مهندس زراعي لا يهتم بالأدب كغيره من المهندسين.

❖ قلت منذ قليل أن الوالد كان يطلب إليك تلاوة الشعر على سمّاره، فهل كان ذلك امتحاناً لك، أم أنه كان مؤمناً بل ومكتشفاً لشيء ما فيك؟

❖❖ كان يفعل ذلك لتدريبي على القراءة أولاً وليزداد ثقة بي، أو لما يأمله مني ثانياً. وفي الحقيقة أن أبي كان يخفي نزعة افتخار بي. فأنا رغم صغري كنت لامعاً جداً. وهكذا فإن اسمي قد لمع في الأوساط كطفل ذكي جداً، وكطفل لا يلحن في العربية وملم بالشعر جيداً. وكان هذا سبباً لشعور أبي بالزهو. بالإضافة إلى أن ذلك كان يؤمن لأبي الاستمرار في الإشراف على تدريسي. وأذكر أنه كان يصر على قراءة الشعر بصوت عالٍ، لأنه كان يعتقد بأن قراءة الشعر بصوت عال تمكن القارئ أو السامع من تذوق الشعر والدخول إلى أسرار عبقرية اللغة بشكل أفضل وأكمل من القراءة الصامتة. وكان أبي نفسه يكتب الشعر ولكن بالطرق الكلاسيكية.

❖وهل حفظت شيئاً من أشعاره؟

❖❖ حفظت. ولكنني نسيتها الآن للأسف. إلا أنني أعتقد بأن أشعاره ما زالت موجودة عندنا في البيت.

❖ هل تفكر بطبع أشعار أبيك ذات يوم؟

❖❖ لا. لا أظنني فاعلاً ذلك. لأن أبي نفسه لو كان حياً لما قبل أن تنشر قصائده فيما أظن. لأن الشعر عنده لم يكن هماً شخصياً. لم يكن غاية وإنما كان يكتب الشعر كنوع من قول ما لا يستطيع أن يقوله بطريقة أخرى. يعني أنه كان يرثي صديقه عندما يموت، أو حين تنشأ حاجة ما خاصة به، ولكن كلها أمور لها علاقة بحاجات اجتماعية. فكان يكتب القصيدة.

❖ يعني كنظام معرفة أو كلفة؟

❖❖ لذلك كانت قصائده قصائد رثاء في الغالب.

❖ ماذا كان يتمنى لك أن تكون؟

❖❖كان هدفه إعطائي ما عنده. اللغة العربية بشكل خاص، ومعرفة الشعر العربي بشكل عام. واكتشفت فيما بعد، بالطبع أنا لم

أدرك هذا طفلاً، اكتشفت أنه لم يرد أن يملي عليّ أي اتجاه، ولم يرد أن يقول لي افعل هذا ولا تفعل ذاك. بل كان دائماً يقول لي حين أقرر أن أفعل شيئاً: قبل أن تفعل فكر فأنا جل ما أستطيع تقديمه لك هو التضرع لله أن يوفقك. اكتشفت أنه لم يكن أبي بقدر ما كان صديقاً. وهذا ما أثّر فيّ بعد وفاته، فأنا لم أفهم أبي إلا بعد ما مات.

❖ قلت أنك ورثت المسؤولية عن أبيك، فكم استمرت هذه الفترة؟

❖❖حتى كبر إخوتي. تعبت في تعليم البعض والعناية بالبعض الآخر، ولكن إخوتي أيضاً كانوا أقوياء وأذكياء وأشداء ناضلوا وتعبوا واعتمدوا على أنفسهم حتى نالوا ما هم عليه الآن.

كنت مضطهداً

❖ لنعد إلى ما كنا فيه.

❖❖ منذ طفولتي وجدت نفسي في الشعر العربي ووجدتني أكتب الشعر. وفي الواقع فأنا قد ولدت في مناخ شعري ولكن مع تعرفي إلى العالم وجدتني مضطهداً ومظلوماً، وأن العديد من الأصدقاء يسعهم الذهاب إلى المدينة أو إكمال دراستهم في أماكن مختلفة لأبقى وحيداً في القرية، علماً أنهم ليسوا أكثر ذكاء مني، ولكن إمكانياتهم المادية كانت تتيح لهم أكثر مما كانت إمكانياتي المادية تتيح لي. وكنت أشعر بنوع من المرارة. وهكذا كما أشرت، حينما قرر أول رئيس لسوريا بعد الاستقلال (شكري القوتلي) زيارة كل المناطق السورية والتعرف إليها، قررت بيني وبين نفسي أن أكتب له قصيدة. وأنا الآن حين أذكر هذا الحادث أستغرب حتى الدهش، لأن هذا شيء لا يصدق ولا يعلل. مصادفة غريبة واستثنائية. قررت أن أكتب له قصيدة

وقلت في نفسي حين يأتي إلى هنا ألقي القصيدة أمامه وسوف يستدعيني بعد قراءة القصيدة ويسألني ماذا أريد وسوف أجيبه بأنني أريد أن أتعلم. وكتبت القصيدة فعلاً.

❖ التصرف هذا أتصوره مسحوباً من الذاكرة الثقافية للإنسان العربي.. علاقة الشاعر بالسلطة.

❖❖بالضبط. هذا نوع من الأبوة العامة. المفترض أن رئيس السلطة يكون مسؤولاً عن الرعية في اللاشعور الجمعي. المهم قرأت القصيدة لأبي وقلت له ماذا أنوي.

حكاية مع شكري القوتلي

❖ هل تذكر عنوان القصيدة؟

❖❖ لا أذكر. إنها بدون عنوان.

❖ ألا تذكر ولو شيئاً منها؟

❖❖ أذكر بيتاً واحداً.

❖ يا ريت لو نسمعه.

❖❖ ذلك البيت هو الذي صفقوا له سأقوله بعد قليل. المهم قال أبي بعد صمت: هذه قصيدة جميلة ولكن يا بُني كيف يمكن أن تصل إلى رئيس الجمهورية وأن تقرأ أمامه كما تتخيل؟ ومن سيتيح لك ذلك أنت الفلاح البسيط؟ ما هي الوسائل التي ستمكنك من الوصول إلى شكري القوتلي؟ فقلت له سأحاول. فما زاد علي إلا أن قال افعل ما بدا لك وفقك الله.

وفعلاً في اليوم المحدد لقدوم شكري القوتلي إلى «جبلة»، أعدت له استقبالات. والاستقبال الأول كان على الطريق العام وقد قام به زعيم المنطقة. وهذا كان رجلاً وجيهاً أيام الانتداب الفرنسي ثم

تحول بتحول العهد ليصير مع الحركة الوطنية. وهذا الزعيم اسمه «إبراهيم الكنج» وقد توفي. وكان أبي يعاديه عداء شديداً، لأن أبي لم يكن يقرّ بزعامته الطائفية. أو لنقل فنكون أكثر دقة لم يكن يقرّ بزعامته العشائرية. وأذكر أنه كان أبي الشخص الوحيد في منطقتنا المعادي للكنج بالإضافة إلى شخص آخر كان صديقه وقد توفي هو الآخر واسمه الشيخ أحمد حيدر. قلت أنا قد يكون الزعيم المذكور قد نسي ذلك العداء. وذهبت إلى الاستقبال الأول الذي كانت وقائعه على الطريق وأذكر أنني كنت أرتدي القنباز والسروال. ودخلت بين الناس وحاولت أن أقترب من المكان الذي يسلّم فيه الناس على رئيس الجمهورية. فلمحني الزعيم الكنج ولمحني رجاله وسألوا ماذا يريد هذا الولد؟ فقيل لهم بأنه يريد أن يلقي قصيدة. فسأل من هو؟ فقيل له بأنه ابن الشيخ أحمد سعيد، فأمرهم بطردي من المكان في الحال. وبالفعل فلقد طردت وأنا كنت وحيداً. ولكنني لم أيأس بل أسرعت إلى مكان الاحتفال الثاني وهو في مدينة «جبلة» وقلت سأركض لأنني لم أكن أملك مالاً لأستقل به سيارة. فركضت في البرية حتى وصلت إلى المدينة.

وهناك ذهبت رأساً إلى رئيس البلدية باعتباره سيكون مسؤولاً عن تنظيم الاستقبال. وحين دخلت عليه كنت مبللاً بالمطر وكان حذائي ملطخاً بالوحل: كنت في حالة يرثى لها. وعندما دخلت استغرب رئيس البلدية وقال لي: ماذا تريد يا بني؟ فقلت له أريد أن ألقي قصيدة أمام رئيس الجمهورية. فازداد استغرابه بالطبع ولكنه كان أريحياً وذكياً في أغلب الظن فقال لي: طيب اجلس يا ولدي واقرأ لي القصيدة. فقرأتها، فأعجب بها وقال لي: سوف تقرأها، لكن لست أنا المسؤول عن الاستقبال، بل هو وقائم قام المدينة،

وسوف أرسلك إليه وهو ينظم لك الأمر. وبالفعل فإنه اتصل هاتفياً بالقائم قام وأرسل معي شخصاً يرافقني إلى هناك.

وصلت إلى حيث القائم قام فوجدته مجتمعاً إلى المسؤولين في السراي لتدارس مسألة الاستقبال. كل هذا حدث في غضون ساعتين. وكنت وحيداً. فأبي لم يشارك في الاستقبال، بل ظل في القرية. المهم طلب القائم قام مني قراءة القصيدة، فقرأتها أمامه فأعجب بها والحاضرون ووافقوا عليها أن تقرأ في الاحتفال.

بعد ذلك قالوا اذهب إلى الساحة العامة ونحن نناديك عندما يحين الوقت. نزلت وبعد قليل وصل رئيس الجمهورية فبدأ الخطباء يخطبون وأنا أنتظر دوري. ثم تقدم رئيس الجمهورية للخطابة ولم يقل لي أحد تعال اقرأ قصيدتك. فشعرت بخيبة كبيرة. وفي اللحظة التي بدأ رئيس الجمهورية يتقدم فيها إلى الشرفة لمخاطبة الجمهور رآني أحد الذين كانوا في السراي مع القائم قام وهو مدير النفوس في جبلة واسمه عبد الرزاق محمود، توفي. كان شخصاً رائعاً. رآني وقال لماذا لم يستدعوك؟ قلت له لا أعلم. فغضب غضباً شديداً وأمسك بي من يدي. وفي اللحظة التي قال فيها رئيس الجمهورية أيها السادة صرخ بأعلى صوته: يا فخامة الرئيس هنا طفل آتٍ من أعالي الجبال لينقل إلى فخامتكم شعور أهل الجبل باستقلال سوريا، ولينقل وطنية أهل الجبل، أرجو أن تستمع إليه. فتوقف رئيس الجمهورية وقال: ليتفضل. أذكر كان هناك منصة في الساحة العامة في مدينة جبلة احتضنني عبد الرزاق محمود وأوصلني إلى المنصة.

وعلى المنصة ألقيت القصيدة بشجاعة، ولكن شجاعة شخص يريد أن يحقق الحلم، وأحدثت تأثيراً عميقاً جداً لا في نفس رئيس

الجمهورية وحده بل في نفس الجمهور الذي غصت به الساحة، بحيث أنني انقلبت إلى أسطورة رأساً، وحين خطب رئيس الجمهورية خطب مستنداً إلى بيت من القصيدة. أخذ البيت وبنى عليه خطبته. والبيت هو:

إذا حُذفتْ لامٌ وياءٌ من اسمه   بدتْ قوة لا يُستطاعُ لها ردُ

بنى عليها خطبته. وبعدما أنهى كلمته طلبني فذهبت إليه فهجم الناس كلهم علي.

كانت لحظة تاريخية. قبلني الرئيس وقال لي: ماذا تريد؟ أو بماذا أقدر أن أساعدك؟ فقلت له أريد أن أتعلم. فقال: سوف نعلمك على حسابنا. وبعد عشرة أيام يصلك خبر، ودعته وذهبت إلى الضيعة. وبالطبع كنت حديث الناس. وأنا الآن أحاول أن أستعيد القصيدة من المؤكد أنها نشرت في الجرائد السورية آنذاك.

بالقنباز إلى المدرسة

❖ وهل نقلت في الإذاعة؟

❖❖ القصة كلها عممت. فعلاً بقيت في الضيعة حوالي عشرة أيام. وبعد ذلك أتاني خبر أنني مطلوب إلى طرطوس. ويبدو أن شكري القوتلي كلف واحداً بالأمر كان اسمه رياض عبد الرزاق وكان نائباً في البرلمان.

❖ متى حدث ذلك؟

❖❖ تقريباً عام 1944. كنت في الرابعة عشرة من عمري. ولم أكن أحمل حتى الشهادة الابتدائية. المهم ذهبت إلى طرطوس وقابلت رياض عبد الرزاق وقال لي سوف تدخل مدرسة اللاييك وكانت هي أهم مدرسة في سوريا كلها. كانت مدرسة فرنسية. ذهبت إلى

المدرسة بالقنباز أيضاً. وبقيت حوالي الشهرين بالقنباز. وكنت محط أنظار التلاميذ المستهجنة. وأظن دخلت في آذار أو نيسان يعني لم أدخل في بداية العام الدراسي وتقدمت لنيل الشهادة الابتدائية في آخر السنة أي بعد 3 أشهر. وبالطبع فلقد نجحت، ثم وفي السنة التي تلت دخلت في سنكيام «أ» 5.A. وفي أثناء هذه السنة قمت بنشاط طلابي كبير.وأصبحت تقريباً قائد الحركة الطلابية في طرطوس.

وفي هذه السنة أو في آخرها أغلقت للأسف هذه المدرسة لأسباب وطنية سياسية باعتبار أن كل المدارس الفرنسية قد أغلقت. وفي السنة التي تلت أحدثت مدرسة وطنية متوسطة. وحاولت بدوري كقائد طلابي أن أفرض نفسي رأساً في «البريفيه».

❖ اجتزت ثلاث سنوات. والمواد العلمية؟

❖❖ كانت المواد أدبية. المهم قال لي المدير هذا لا يصح. فقلت له بل يصح. وأنا بوسعي أن أنجح في «البريفيه» باعتبار أن موادها كلها أدبية وأنا متمكن من اللغة العربية.

وبالفعل فلقد فرضت نفسي في البريفيه ولم يستطع المدير أن يقول لا لأنه كان بوسعي تعطيل الدراسة. ولعل هذا كان من الأشياء العنيفة الجميلة التي أفادتني في حياتي. ونجحت بتفوق. المهم أمضيت ثلاث سنوات لدراسة مرحلتين: الابتدائية والمتوسطة إلى البريفيه.وبعد هذا كان هناك نظام يقول بأن من ينجح بالبريفيه بتفوق يحق له أن يطلب منحة ويتعلم على حساب الدولة . فاغتنمت هذه الفرصة وكتبت رسالة إلى رئيس الجمهورية أشكره فيها على ما قدمه لي وقلت له أرجو أن تساعدني للانتقال لإكمال دراستي على نفقة الدولة كي يخولني القانون وأكون تلميذاً ككل التلاميذ

المتفوقين. عرفت فيما بعد أن المخصصات كانت تنفق من مخصصات رئاسة الجمهورية. وهكذا فعلاً انتقلت للدراسة على حساب الدولة. وهكذا فلقد انتقلت إلى اللاذقية عام 1947. طبعاً عندي ذكريات عن مدرسة اللاييك.

❖ما كان أجمل هذه الذكريات؟

حكاية فتاة

❖❖ من أجمل ذكرياتي، قصة مع فتاة جميلة جداً ومعشوقة من الأساتذة والطلاب. التقينا في الصف الأول تكميلي ويبدو أنها قد أحبتني وأنا لم أكن أعنى بهذه الأمور إطلاقاً فكانت تأخذني إلى بيتها بحجة أن أعلمها اللغة العربية. وتدور حولي، تحتك بي وأنا لا أعيرها التفاتة كأنني بلا إحساس وهكذا اكتشفت مدى «عباطتي» بعدما فاتتني الفرصة. هي الآن متزوجة ولا أحب أن أذكر اسمها.

بالإضافة إلى أنني أقمت صداقات كثيرة مع المسؤولين في السلطة آنذاك بسبب قيادتي للحركة الطلابية لأن المرحلة آنذاك كانت مرحلة تيقظ وطني وتململ عام من أجل الاستقلال الحقيقي.

❖ أنت دخلت اللاييك المدرسة الفرنسية البورجوازية وأنت صبي ريفي، كيف لاحظت التناقض؟

❖❖ لم أشعر بأي غضاضة على الإطلاق. بالعكس، كنت أشعر بتكبر وأنفة كبيرة جداً. وأذكر أنني لبثت مدة 3 أشهر قبل أن أحصل على بدلة مدنية وكنت أتمنى لو لم تأتني تلك البدلة: لأنها كانت فضفاضة، و اسعة علي كثيراً. وأظن أنها كانت لنائب معين أرسلها لي. كانت رديئة جداً، وأنا انقلبت شخصاً آخر فيها. كنت أتمنى لو أنني لم ألبسها.

❖ هل شعرت بمركبات نقص بنتيجتها؟

❖❖ لم أشعر إطلاقاً بأي نقص، وهذا ما أستغربه. ولعل هذا ما يجعلني حتى الآن آكل وألبس وأفعل أي شيء. أستطيع أن أعيش كفقير وكأمير أيضاً. لا أشعر بأية غضاضة إذا ما نقصني شيء ما. فهذا أمر، صدقني، لا قيمة له عندي أبداً.

ونشأت بيني وبين معظم الطلاب صداقة متينة جداً ودخلت رأساً الجو السياسي والجو الحزبي.

وكنت في بدايات حياتي أميل إلى الدخول إلى الحزب الشيوعي، لأن الشيوعيين منذ دخولي المدرسة أحاطوني بعنايتهم، وأخذوا يعملون على اجتذابي إلى الحركة الشيوعية.

المسؤول عن الشيوعيين هو محام الآن وكان من عائلة بشور، في ذلك الحين لم تكن الأفكار موجودة بل كان الأمر لا يعدو كونه نشاطاً سياسياً. في تلك الفترة لم أقرأ أي كتاب حزبي أو ماركسي. الجو كان جو صراع سياسي مع الفرنسيين أو مع بقاياهم. وفي هذا الجو كانت هناك انتماءات وبينها كان الحزب الشيوعي. لكن لولا المصادفة لكنت دخلت الحزب الشيوعي آنذاك. والمصادفة كانت كما يلي:

ذات صباح استيقظنا فوجدنا أمتعة وأسرّة لطلاب مطرودين من المدرسة. كان الطلاب من الحزب القومي وقد تظاهروا ضد الفرنسيين الذين كانت لهم حامية في طرطوس. فقررنا أنا وآخرون من رفاقي الانخراط في الحزب السوري القومي الاجتماعي. لهذا السبب فقط ودون أن ندرس أية فكرة ودون أن نعرف ماذا يقول أنطون سعادة ودون أن نعرف شيئاً على الإطلاق. بل بمجرد أننا علمنا بأن رفاقنا قد طردوا لموقفهم من الفرنسيين، فإننا قررنا أن نكون معهم، وهكذا دخلت الحزب في سوريا ودخل معي أشخاص آخرون.

مهمون وأقل أهمية

❖ هل لك أن تذكر أسماء أشخاص لهم أهميتهم في حياتك في تلك المرحلة؟

❖❖ مما يؤلمني حقاً أنني نسيت أسماء أشخاص على قدر كبير من الأهمية بالنسبة إليّ. وأذكر أسماء أشخاص أقل أهمية. ولا أعرف سبب ذلك. أنا لا أحب أن أذكر أسماء لأنني لا أحب أن أجرح أحداً كان مهماً جداً في حياتي ولكنني نسيت اسمه. ولهذا أعتذر عن ذكر الأسماء لهذا السبب. هذا غريب وهذا يحزّ في نفسي.

يبدو أن الشخص الذي تحبه يدخل حياتك كالهواء. والشخص الذي يظل على مسافة منك وإن أقمت معه علاقة وثيقة ومتينة فإنك تظل تذكر منه شيئاً.

الحب يزوّر الآخر لدرجة أنك تنساه كما تنسى نفسك. لذلك لا بد من أن أعود إلى الوسط الذي أمضيت فيه تلك المرحلة وأحاول أن أتذكر الأشخاص الذين عشت معهم وهذا ما سأفعله ذات يوم.

❖ في أثناء اشتغالك بالنشاط الطلابي بأبعاده السياسية، هل كنت تقوم بنشاط أدبي ما؟

❖❖ كنت أكتب الشعر باستمرار. وألقي شعراً في المظاهرات. وكنا نعقد ندوات. بل خطر لي في لحظة قبل انتسابنا إلى الحزب أنا ورفاقي، خطر لنا تأليف حزب وأذكر أن رفيقاً لنا اسمه علي الخش من بلدة «السلمية» قد وضع مبادئ الحزب.

❖ وماذا عن هذا الحزب؟

❖❖ لا أذكر شيئاً منه على الإطلاق. هذا لكي يؤكد بأننا كنا منخرطين في العمل السياسي وفي العمل الجماعي. وأظن أن الأولاد

الآتين من قرى فقيرة ومحرومة مثلنا وعانوا آلاماً ومرارات كثيرة في حياتهم، هذا يفسر ميولهم إلى تنظيمات حزبية على أمل أن يغيّروا الأوضاع، وعلى الأقل أن يرسموا صورة للحياة تغاير الصورة التي عاشوا فيها. لم نعرف لا أفكاراً ولا أشياء من هذا القبيل. كانت ثقافتي محدودة جداً لا تتجاوز الثقافة الشعرية العربية، معرفة اللغة العربية، ولا أذكر أنني قرأت كتاباً واحداً خارج الإطار المدرسي.

لم أهتم بالشعارات

❖ هل كنت تضع شعارات المظاهرات وهتافاتها؟

❖❖ لا. لم أهتم بالشعارات. كنت قائداً طلابياً، كنت أهتم بالرمز، بما هو أعمق، بالرمز القيادي. أما المسائل الأخرى من تنظيم المسيرة وما يتعلق بذلك من أمور، فلقد كان متروكاً للآخرين وهم أصدقاء لي. أذكر من هؤلاء الأشخاص شخصين جميلين وهامين في حياتي وهما: عدنان وعبد الله الجبيلي وهما الآن في طرطوس، لم أرهما منذ العام 1948 وحتى الآن.

❖ في تلك الفترة كنت تقول الشعر بين الطلبة؟

❖❖ كان شعراً سياسياً في مجمله وكان عمودياً. ولكن ما يؤلمني هو أنني لم أستطع الحصول ولو على نص واحد من أعمال ذلك الزمان.

❖ ضاعت؟

❖❖ ضاعت كلها. كل هذه الفترة. ولكنني آمل أن أجد شيئاً منها لدى عدنان الجبيلي لأنني فيما أذكر كان عدنان ينسخ كل القصائد ويتركها عنده. وأرجو أن أجد شيئاً ما عنده فهذه مسألة تهمني أنا أيضاً جداً جداً.

❖ أدونيس، المعروف أن المدرسة مكروهة ومقيتة بالنسبة إلى أغلب شعراء العالم وأدبائه. فهل كرهت المدرسة بالمعنى الرسمي؟

❖❖ كنت أطوي بين جوانحي شعوراً مزدوجاً. أولهما كرهي للمدرسة المتجلي في كسلي. كان اهتمامي بالدرس هو آخر اهتماماتي. فقط النجاح كان يعنيني. ولكن اهتمامي الكبير كان ينصب على العمل الطلابي والعمل السياسي وهذا ربما يوضح أن المدرسة بالنسبة إلي لم تكن إلا إطاراً لكي أصل إلى ما حرمت منه. ولكنني لم أكن مهتماً بالدرس أو بالتفوق فيه.

كلهم اكتشفوا ذكائي

❖ هل حدث أن اكتشف أحد أساتذتك إن في «اللاييك» أو في المرحلة التالية شيئاً إبداعياً ما يعتمل فيك؟

❖❖ طبعاً. كلهم اكتشفوا الذكاء وكانوا أصدقاء لي. وأذكر إجماعهم الدائم على شخصي لتمثيل المدرسة وأنا كنت بعد طفلاً. انتخبت مرة وكنت طفلاً لا أعرف الفرنسية. زار المدرسة جنرال فرنسي من بقايا الجنرالات في مرحلة ما قبل الجلاء التام عن سوريا، زار الجنرال المدرسة فانتخبت أنا من بين جميع الطلاب وأنا في السنة الثانية لكي ألقي كلمة بالفرنسية باسم المدرسة.

❖ كان هذا أول تماس لك مع الفرنسية في سنتك الأولى؟

❖❖ كنت في السنة الثانية. السنة الأولى بدأت في آذار كما أسلفت. لم أكن أعرف الفرنسية. ومع ذلك انتخبت لإلقاء كلمة المدرسة. وهذا يؤكد لك أنني منذ الشهور الأولى تحولت لأصير نجم المدرسة إذا صح التعبير. الأسباب: يبدو أنني لم أكن ذكياً وحسب، بل كنت أتمتع بشخصية قوية أيضاً.

❖ العلاقة مع الفرنسية إذا كانت علاقة عمرها خمسة أشهر فكيف اكتسبت اللغة؟

❖❖ لست أنا الذي كتب الخطبة بل واحد غيري. أنا قرأتها فقط وكانت القراءة سهلة. وبالمناسبة فأنا لم أدرس الفرنسية إلا في هاتين السنتين في «اللاييك» فقط. وفرنسيتي قامت على هذا الأساس. وفيما بعد أكملت بالمثابرة و المتابعة بحيث أنه يمكنني القول بأنني لم أدرس الفرنسية في أية مدرسة. وفرنسيتي هي نتيجة اجتهاد شخصي بحت.

❖ كيف تحكم على تمكنك من اللغة الفرنسية الآن؟

❖❖ أحاضر بها. لا أستعمل القاموس البتة، اللهم إلا عند ترجمة الشعر. وذلك للوقوف على الفروقات فقط. لأن الكلمة غير المطلوبة تساعدك على اكتشاف الكلمة المطلوبة. بمعنى آخر أستخدم القاموس لأوسّع دائرة الاختيار.

المهم أنا أحاضر وأناقش وأرد بالفرنسية. وفي فرنسا كل شيء عني ومعي كان يتم بالفرنسية. في الإذاعة مثلاً وفي التلفزيون.

❖ إذن هل تستطيع أن تضع نصاً بالفرنسية؟

❖❖ إذا كان المقصود بالكلام النص النثري فأنا أستطيع. أما النص الشعري، فلا أستطيع بالطبع أن أكتب بالفرنسية. ولكنني لا أملك البراعة التي أملكها عند كتابة العربية. وأنا أشك بوجود رجل يبدع في لغتين معاً. أرى ذلك أمراً مستحيلاً. الإنسان يبدع بلغته الأم فقط. أما اللغات الثانية فهي لغات ثقافية لا أكثر ولا أقل.

أين كان الشبان؟

❖ لنعد إلى الوراء. أنت دخلت الحزب السوري القومي الاجتماعي؟

❖❖ دون أن أقرأ شيئاً كما قلت. الاعتداد بالنفس ربما ولّد لدي بعض الخلل في علاقتي مع الجماعة كجماعة. وممكن أن تكون بذور ذلك تعود إلى القرية. فأنا قد ولدت ونشأت وحيداً ولم أشعر بأن لي طفولة. بل رأيت نفسي فجأة يافعاً وشعرت وكأنني قد كبرت مع الشجر ومع شتلات التبغ. كنت صديق الطبيعة والشجر أكثر مما كنت صديق الناس. وهذا أعطاني شعوراً بالوحدة وشعوراً بالاعتداد بالنفس وعدم الذوبان في الآخرين. ولذلك فإنني لا أتذكر أنني كنت حزبياً جيداً على المستوى النظامي. لم أراع المواعيد. لم أكن أدفع اشتراكات. لم أحضر اجتماعات، ما عدا تلك التي يفترض أنني سألقي فيها شعراً. لكن الناحية التنظيمية لم أكن أعنى بها أو أهتم بها إطلاقاً وطبيعة الظروف التي واجهتها قد ساعدتني منذ طفولتي لأكون نجماً لامعاً وبارزاً وهذه النجومية قد ساعدتني على الاستقلالية. وعلى إهمال الشؤون التنظيمية في الحزب.

❖ أكان للحزب حضور في المنطقة؟

❖❖ بلى كان حضوره بديعاً ومدهشاً. كان يحكم سيطرته على المنطقة كلها. وكنت لا تجد شاباً متميزاً بأخلاقه وذكائه إلا وكان منخرطاً في الحزب. هذا شيء مدهش. يعني كان «البورجوازية المتوسطة» أو إنتلجنسيا المنطقة.

❖ كيف تفسر قوة حضور الحزب في المنطقة؟

❖❖ لم أكن أعرف. وأخشى إذا قمت بتحليل هذه الظاهرة اليوم أن يكون تحليلاً إسقاطياً. لذلك أفضل عدم الخوض في هذا. ولكن يكفي ملاحظة الواقع. والواقع هو أن معظم الشبان المتميزين بثقافتهم وذكائهم وأخلاقهم كانوا أعضاء في هذا الحزب. وهم الآن، طبعاً كلهم قد تركوا كما تركت أنا ولكنك إن أنت نظرت إلى مواقعهم

الآن لوجدتهم متفوقين في جميع المجالات، في الطب وفي الاقتصاد وفي الاجتماع ومنتشرين في جميع أنحاء العالم. يعني هم شباب كانوا رائعين جداً جداً. وأنا تعلمت منهم في الحقيقة حسن احترام الآخر وحسن التنظيم. أنا كما أسلفت لم أكن أليفاً أحب الخضوع، ولكنني ورثت من الحزب حسن التنظيم في حدود حياتي وورثت الشعور بالمسؤولية وحسن احترام الآخر والدقة والإيمان الكامل بالحرية. وأعمق من هذا فأنا قد تعلمت منه الوطنية. الوطنية التي هي شكل خاص ولها بعد شبه روحي وشبه ميتافيزيقي، ثم الارتباط بالأرض وبالشعب. وأنا أعتقد أن هذه المسألة الرومنطيقية بالمعنى الأعمق للكلمة كانت الجاذب الأساسي في الحزب، لأن الحزب على الصعيد السياسي العملي كان وما زال فاشلاً لأن اهتمامه كان منصباً على المبادئ والقيم والمثل أكثر مما هو منصب على حركة الواقع ومشكلات الناس اليومية وقضاياهم. ولهذا فإنه كان متهماً دائماً بأنه حزب بورجوازي. ولكنها تهمة غير دقيقة. أنا أعتقد أن الحزب كان ظاهرة مهمة جداً في تاريخ العمل السياسي في المنطقة ولكنها لم تدرس جيداً. وشخصية أنطون سعادة في هذا المعنى شخصية مدهشة لم تعرف حقها من الدرس، ويجب أن تدرس.

❖ نسيت أن أسألك وأنت في معرض حديثك عن دراستك كيف كانت علاقتك بالقرآن؟

❖❖ كنت أقرأ القرآن باستمرار. وكنت أحفظ معظمه غيباً، إلى جانب الشعر العربي. القرآن كان كتاباً يومياً، كتاب حياتنا اليومية.

❖ ماذا كان يوحي إليك؟

❖❖ لا أذكر. لكنه رسخ في ذاكرتي. وأعتقد أن تربيتي الدينية في ضوئه هي التي تفسر اليوم كما أظن عملية تعمقي في الأصول والتراث. وهي التي تجعلني في حال تشبه «البرزخ»، أي أنني بين

عالمين: من جهة أنا متمكن من الأصول ومعرفة اللغة العربية. ومن جهة ثانية أعرف أيضاً الثقافة الغربية، وبشكل خاص وجهها الفرنسي، أو الذي يصل إلينا من الثقافة الغربية عبر اللغة الفرنسية. لذلك، فإن القرآن الكريم هو الذي مكنني من أن أبني هذا التركيب أو التأليف بين أصلين ثقافيين متناقضين. وأظن أن في هذا الأمر مادة أساسية لمن سيدرس شعري في المستقبل.

❖ هل تؤمن بالموت؟

❖❖ الموت هو الذي خلق الدين. وما دام الموت حقيقة قائمة، فسيستمر الإيمان بالغيب بشكل أو بآخر. والدين بهذا المعنى ليس عزاء للفقراء، وإنما هو حاجة كيانية. إنه جزء من صميم الشخصية البشرية. نعم أؤمن بالموت.

❖ هل تخافه؟

❖❖ لا. لا أخاف الموت.

❖ والأسباب؟

❖❖ بالنسبة إلي لا يشكل الموت معضلة. المعضلة الحقيقية عندي هي الحياة. الموت ظاهرة طبيعية تمارس قانونها على جميع الكائنات. ومن حيث هو كذلك عليّ أن أقبله ببساطة متناهية، كما أقبل البحر.

في اختصار، أنا لا أخاف قانون الموت في لعبة الحياة.

❖ ممن تخاف إذن؟

❖❖ أخاف أن أموت قبل أن أحقق الآمال الرحاب التي أود تحقيقها.

❖ماذا تود أن تحقق؟

❖❖ حلمي الأكبر، مشروعي الشعري.

❖ هل يمكنك أن تتصور حياة بلا موت؟

❖❖ إنها مسألة غير معقولة. الموت هو القوة التي تجدد الحياة.

أين أرض الشاعر؟

❖ ولكي لا أشتط في موضوعات ميتافيزيقية أجوبتها ترتدي دائماً طوابع عامة عائمة، أعود لأسأل أدونيس عن مرحلة ما بعد علاقته بالحزب السوري القومي الاجتماعي أيام كان في سورية؟

❖❖ في سورية استمريتُ في الحزب القومي وكنت وقتها في مركز المسؤولية، فاشتهرت وعرفت جيداً خصوصاً في مدينة اللاذقية التي عشت فيها مدة سنتين. كانت مرحلة اللاذقية غنية جداً اكتسبت في أثنائها لقب: أدونيس. وبرز اسمي في الأوساط الأدبية، وبدأت أنشر في مجلة للشعر اسمها: «القيثارة». وهي في المناسبة أول مجلة خاصة بالشعر تصدر في سورية. وكانت الثانية بعد مجلة جماعة أبولو. وكانت جيدة ومتميزة.

❖ من كان يشرف عليها؟

❖❖ كان يرأس تحريرها جماعة من القوميين أيضاً أذكر منهم: الشاعر كمال فوزي الشرابي (رئيس التحرير)، مفيد عرنوق (كاتب جيد جداً ومثقف ثقافة فرنسية عالية)، وعبد العزيز أرناؤوط (محام وهو الآخر مثقف ثقافة فرنسية عالية)، وعيسى سلامة (محام ومثقف ثقافة فرنسية عالية). احتضنني هؤلاء وأفدت منهم كثيراً. ونشروا لي في «القيثارة» الكثير من القصائد. ومن أبرز من كان ينشر معي في المجلة الدكتور علي الناصر والشاعر أورخان ميسر الذي كان هو أيضاً في الحزب. كل ذلك ساعد على بروز اسمي كشاعر.

عام 1947، أعلنت جمعية «العروة الوثقى» في الجامعة الأميركية في بيروت عن مسابقة أدبية لمناسبة عيد اليتيم. سمعت عنها وأنا الطالب في الصف الأول ثانوي (بعد الإعدادية، السغوند) فاشتركت وكان حظي أن فزت بالجائزة المذكورة. وكان من المشتركين شعراء معروفون. ومن أعضاء اللجنة المقومة شخصيات مرموقة أيضاً. أذكر منهم الشيخ عبد الله العلايلي، والأديب الياس خليل زخريا (في المناسبة، يا ليت الواحد منا ينبش أرض هذا الرجل).

❖ هل لديه نصوص أدبية مميزة؟

❖❖ بالطبع. ومن الضروري أن تسلط عليه الأضواء حالياً.

❖ ولكن هذه الحرب تحول بينك وبينك؟

❖❖ مصيبة يا صديقي كبيرة، الحرب اللبنانية. لقد قتلت فينا أي استعادة لماضٍ جميل فضلاً عن تدميرها للراهن. وحتى المستقبل.

على كل حال، من الضروري أن نسأل عن تراث الياس خليل زخريا.

لنعد إلى حديثنا. في دمشق بدأ اسمي يبرز من خلال الحزب. أصبحت تقريباً شاعر الحزب المكرس. وهنا أود أن أقول أنني عشت في الحزب عيشة بعيدة عن التنظيم والمتابعة الإدارية. كنت مدللاً فعلاً.

تسجلت في الجامعة السورية. وكالعادة لم يهمني الدرس. فأنا مثلاً حصّلت الإجازة الجامعية في سنتين.

❖ إجازة في..؟

❖❖ الفلسفة.

❖ بسنتين.. كيف؟

❖❖ في السنة الأولى لم أتقدم للامتحانات بسبب مشاغل كثيرة حالت بيني وبين الدرس. في السنة الثانية تقدمت بامتحانات لمواد

السنتين معاً والحمد لله نجحت. ففي الجامعة كان ثمة نظام يجيز لك أن تترفع إلى السنة الثانية من دون أن تنجح في الأولى.

السنة الثالثة أهملتها . وفي السنة الرابعة نجحت في السنتين المتبقيتين. هكذا حصّلت الإجازة في الفلسفة.

❖ انتظرت 4 سنوات إذن؟

❖❖ دمجتها دمجاً، فلم تكن لديّ رغبة في الدراسة الأكاديمية. وكان إحساسي بأنني متجاوز كل ما يملى علي. من هنا اخترت دراسة الفلسفة ولم أختر دراسة الأدب لشعور بأنني أكثر إلماماً من كل الأساتذة الذين سيعلمونني اللغة العربية، واستطراداً أدبها .

الوثيقة حول شعر أدونيس

❖ماذا كنت تعمل في تلك الفترة؟

❖❖ كنت أعمل في جريدة «البناء» وكانت جريدة جيدة جداً. يصدرها الحزب آنذاك.

❖ ما العوامل التي جعلت الحزب القومي ينتشر في سوريا في تلك الفترة؟

❖❖ لا أعرف. كل ما أعرفه أن منطقة اللاذقية بأكملها في ذلك الوقت كانت في قبضة الحزب: له مدارس منتشرة، المثقفون معظمهم فيه، وأتساءل عن السبب الآن، فأراه في أن الناس في أعماقهم، لديهم ميل حقيقي للديموقراطية والتقدم والتعلم، ورأوا في الحزب ما يستجيب لذلك.

❖ هل زار رئيس الحزب أنطون سعادة سوريا سابقاً؟

❖❖ نعم زار سعادة سوريا واجتمعت به شخصياً، جلست إلى جانبه، وأذكر أنه كان يحبني كثيراً. لكن لا أذكر الآن شيئاً مما قاله لي.

كما أنني اجتمعت إليه فيما بعد في بيروت عام 1948 عندما جئت لألقي شعراً في الجامعة الأميركية. بعض الأصدقاء اصطحبني إلى

مكتبه كواحد من الرفاق الحزبيين الصغار، امتيازه أنه فاز في مسابقة مهمة للشعر. وفي المناسبة أذكر أن إلقائي الشعر في الجامعة الأميركية كاد يولد إشكالات بين محاربي الحزب القومي وجماعة القوميين العرب. حين عرف القوميون العرب أنني عضو في الحزب السوري القومي رفضوا أن أعتلي المنبر وأقرأ قصيدتي. فما كان من القوميين الاجتماعيين إلا أن تصدوا للموقف، وأصروا عليّ بضرورة إلقاء القصيدة ومزداناً بالزوبعة أيضاً «شعار القوميين» وكان لهم ما أرادوا. لأنهم كانوا أكثرية في الجامعة في ذلك الزمن.

❖ هل تذكر من هذه القصيدة شيئاً؟

❖❖ إنها من القصائد المنشورة في مجموعتي «قصائد أولى» وهي بعنوان اليتيم. نشرتها كوثيقة تاريخية فقط.

❖ هذا لا يعني أنك غير راض عنها فنياً؟

❖❖ ربما.

❖ في أثناء هذا الفضاء السياسي الذي كنت ترفرف فيه، هل حصلت قطيعة معرفية بينك وبين بقية الأحزاب ولاسيما الحزب الشيوعي؟

❖❖ مع الأسف نعم. كان ثمة عداء شرس وتافه جداً. عداء قبائلي إذا جاز التعبير والأمر مسحوب تقريباً على الجميع. أي ليس فردياً. وهذا شيء غريب في التعامل السياسي والأحزاب عندنا. فكل حزب يعتقد أنه هو الحقيقة المطلقة وهو الوطن الأمثل... الخ.

لقد حوربت كثيراً، في ذلك الوقت. إذ أنني كنت أول من كتب الشعر الذي يسمونه الوطني أو القومي. مثلاً كان الشيوعيون يقولون عني: هذا شاعر لا يحكي عن العمال والفلاحين، إنه بورجوازي قومي. كنت مضطراً أن أحارب هذه التهم من هذا المنطلق. ولكن

بعد مضي ثلاثين سنة عاد الشعراء الشيوعيون وغيرهم يكتبون أجواء الشعر الذي كنت أكتبه في ذلك الزمن.

لا للاستعمار السياسي

❖في ذلك الزمن طرحت وبشكل حماسي اصطلاحات الاستعمار والرجعية والإمبريالية.. الخ، فردياً، كيف كنت تتعاطى وهذه الظواهر؟

❖❖أذكر في إحدى التظاهرات التي قمنا بها في مدرسة اللاييك في سوريا، مشهداً لا يفارق ذاكرتي البتة. بعض الطلاب أخذ يجمع كتباً فرنسية وسط ساحة المدرسة، وبعد قليل بدأ بإحراقها. المشهد آلمني جداً. أطرقت جانباً، وبدأت أتأمل فداحة ما يجري. وتساءلت: كيف يمكن أن نحرق كتباً بهذه البساطة وتحت طائلة هذا الفوران العاطفي؟

هذا ما أذكره الآن عن تلك الفترة. وإذا ما أردت تفسيراً لهذه الحال فإنني أقول أنني كنت أميز بين الاستعمار السياسي وبين الثقافة لدى الآخرين. ثقافة الآخر ينبغي لنا أن نعرفها ونتعمق بها ونتفوق عليه بلغته إذا أمكن. هذا شيء، والمستوى السياسي شيء آخر. شخصياً كنت أميز بين هذين المستويين. ولذلك عمري ما حاربت الآخر (أي الغرب) هذه المحاربة السطحية، الشكلية. كنت أحارب الغرب من داخله. فالغرب ليس شراً كله والشرق ليس خيراً كله. لدينا أشياء سلبية ينبغي أن تحارب مثلما لدى الغرب أيضاً. وهكذا لم أحد عن هذا المبدأ منذ وعيت وإلى اليوم.

عندما أنقد مجتمعياً الآن فإنني أضع المجتمع العربي والمجتمع الغربي على صعيد واحد. أي أنني عندما أنقد المجتمع الغربي، فإنني أنقده من داخل، كمستوى معين من الوعي والتعميم والممارسات كما

أنقد في الوقت نفسه المجتمع العربي، مجتمعي. والمسألة الاستعمارية أو مسائل الشرق والغرب فهذه كلها في رأيي مسائل سياسية أكثر منها مسائل ثقافية.

مصطلح الشرق والغرب هذه أكذوبة سياسية. إنني أتساءل، أين هو الشرق وأين هو الغرب؟ ثمة أنواع عديدة من الغرب: غرب ماركس وغرب نيتشه، غرب رامبو وغرب هولدرلين، غرب نوفاليس وغرب سان جون بيرس. وهذا يفترق كلياً عن غرب كيسنجر وريغان وسياسيين آخرين. التمييز يجب أن يكون واضحاً في هذا المجال. أحس مثلاً أنني قريب من رامبو أكثر من قربي من حسان بن ثابت، أو قربي من حليم دموس أو رشيد سليم الخوري.

❖ الثقافة في رأيك إذن هي هوية إنسانية واحدة؟

❖❖ نعم مع إيماني ببقاء خصوصية كل ثقافة في الإطار العالمي.

❖ما الذي تتميز به عن مجايليك بعد يا أدونيس؟

❖❖ الذي عصمني بين شعراء جيلي وترك لدي هذه الحيوية المتميزة (بمعنى أنني أكتب الشعر منذ أكثر من 30 عاماً) هو إحساسي الكياني العميق، بأنني لم أحقق شيئاً حتى الآن. فالشعر الذي كتبته ونشرته رغم أن له تأثيره وأهميته لدى الآخرين، إلا أنه لا يشكل مستوى الطموح الذي أتوخاه. ما فعلته إلى الآن هو تمهيد مباشر للفعل الشعري الكبير. أنا في الطريق إليه. هذه قناعة كيانية لدي، وليس أمراً على سبيل التواضع. بينما أغلب شعراء جيلي لديهم شعور بأنهم وصلوا إلى ما يريدون، وأنهم اكتملوا وصاروا كباراً... الخ. لذلك ضعفت عندهم روح المغامرة والتطلع والتجديد.

❖ القصيدة لديك هي الرغبة التي تظل رغبة حسب رينيه شار؟

❖❖ نعم أنا في هذا الاتجاه. ولا أمتثل إلا لطموحي واجتهادي الفني خصوصاً عندما أدركت أن الشعر صار جزءاً كيانياً من شخصي.

❖ متى وعيت أنك شاعر، وأن عليك «واجب» الاستمرار في تجربة الشعر؟

❖❖ صعبة التحديد يا صديقي لحظة الوعي بالشعر لأنها لحظة هاربة باستمرار. فحتى لو شعر المرء أنه قابض عليها، فسيتكشف له في التو أنه لم يقبض على شيء.

بكلمات أشد حصراً، الشعر نوع من ماهية موجودة، وغير موجودة في آن. كلما اقترينا منها شعرنا بعمق الانفصال عنها. هذا إذا كانت التجربة الشعرية المعنية، هي تجربة إبداعية بامتياز. انطلاقاً من هذا المفهوم، لا أستطيع في الحقيقة أن أحدد بدء وعيي لليقظة الشعرية. لكن من الممكن أن أعترف لك، بأنني بدأت أحس أن لدي شيئاً مختلفاً بدءاً من مجموعتي: «أوراق في الريح».

❖ والمحاولات الأولى ولاسيما مجموعتك: «قصائد أولى»؟

❖❖ مرحلة «قصائد أولى» كانت كأنها إعادة إنتاج شخصية للرومانسية والرمزية والسوريالية. ومجمل حركة الاتجاهات الشعرية التي كانت قائمة بحدة وقتها. لذلك لا أرى نفسي في «قصائد أولى» مع أنها مجموعة تتمتع بحب وإعجاب الكثيرين من قراء شعري.

مفهوم جديد للإنسان والعالم

❖ إذاً هي مجموعة تندرج في الإطار الشعري العام؟

❖❖ يمكنك أن تعتبرها كذلك.

❖ لنعد إلى «أوراق في الريح»، هل بدأت تحس بثقلك الشعري عبر جميع قصائد هذه المجموعة أم ببعضها؟

❖❖ من خلال بعض القصائد فقط، ولاسيما قصيدة «البعث والرماد» (1958). بدءاً من هذه القصيدة بدأ ينضج مشروعي الشعري ويتعمق.

❖ يعني؟

❖❖ يعني بدأت أدرك أن الشاعر الحقيقي ليس هو ذاك الذي يكتب قصيدة ناجحة، أو غير ناجحة (فتلك مسألة يقدر عليها أي شخص لديه خبرة لغوية مصحوبة بثقافة شعرية وممارسة كتابية معينة)، وإنما هو الذي يكتب تلك القصيدة التي تكون بمثابة شريحة حضارية بذاتها. يعني أن مهمة الشاعر ليس قلب مفهومات اللغة الشعرية أو شكل القصيدة فقط، بل عليه في المقام الأول أن يؤسس مفهوماً جديداً للإنسان والعالم.

❖ من ضمن خصوصية حضارته؟

❖❖ بالطبع من ضمن خصوصية حضارته وخصوصية موروثه الثقافي ومن ضمن اللغة الشعرية التي أنتجتها الحضارة وأنتجها الموروث بشكل عام.

وهذا ما أعتقد أنه تجلى لأول مرة على نحو شمولي في كتابي: «أغاني مهيار الدمشقي». فهذا الكتاب لم يكن ثورة في اللغة الشعرية، إلا لأن المنظور الذي صاحب قصائده، كان هو أيضاً انقلابياً وجديداً. بمعنى آخر «أغاني مهيار الدمشقي» كان مشروعاً شعرياً حقيقياً لأنه كان مشروعاً لرؤية جديدة للثقافة العربية والإنسان العربي.

❖ أخشى أيضاً أن نرتد عن البدايات إلى حاضر التجربة لديك. أدونيس ما هي أول قصيدة كتبتها ونشرتها بالمعنى «الرسمي» للكلمة؟

❖❖أول قصيدة نشرت لي كانت في مجلة «القيثارة». وهي كما أسلفت مجلة خاصة بالشعر. مما يعني أن المشرفين عليها كانوا رأوا في قصيدتي ما يؤهلها لأن تكون إلى جانب قصائد أخرى لشعراء، يعدونهم من المهمين، كان ذلك عام 1948.

❖ وهل ثبّت شيئاً من هذه القصائد في مجموعتك الشعرية الأولى؟

❖❖ لا أبداً.

❖هل هي من النوع الكلاسيكي؟

❖❖ نعم.

❖ موضوعاتها؟

❖❖ حماسية في الغالب.

❖عددها؟

❖❖ ثلاث أو أربع قصائد فقط.

❖ كنت تكتب تحت كنف أي اسم؟

❖❖ علي أحمد سعيد. وبعدما درجت على الكتابة باسم أدونيس رحت أثبت اسمي الحقيقي بين هلالين إلى جانب لقبي.

❖ وقبل اتصالك بجماعة «القيثارة» هل حاولت عرض قصائدك على صحف ما؟

❖❖ بلى عرضت قصائدي على صحيفة يومية، كانت تصدر في ذلك الوقت، واسمها على ما أظن «الإرشاد». لكن القيمين عليها لم ينشروا لي. كررت الأمر فحصدت الخيبة إياها. بعد ذلك، لجأت إلى طريقة أخرى.

أرسلت إليهم قصائدي بالبريد موقعة باسم مستعار هو: «أدونيس» فنشروا لي. تشجعت وزودتهم بقصيدة جديدة، فنشرت هذه المرة على الصفحة الأولى، مع إشارة بحروف صغيرة تقول: «نرجو من الأستاذ أدونيس التفضل إلى مكاتبنا». وكم كانت دهشتهم صاعقة عندما عرفوا أنني أنا أدونيس - علي أحمد سعيد الذي رفضوا أن ينشروا له من قبل. عرفوا بقصة لجوئي للتنكر، وضحكوا

بندم وتراجعوا وربما أعادوا الاعتبار القيمي لقصائدي المعروضة عليهم سابقاً.

❖ ما كانت حجتهم في عدم النشر لك؟

❖❖ لم أعرف. ربما وجدوني صغيراً ولم يثقوا بما أكتب. في الحقيقة لست أعرف.

بعد هذه الحادثة تعرفت إلى هيئة تحرير مجلة «القيثارة» وكنت قد صرت في عداد الحزب القومي. وكان يشرف على «القيثارة» جماعة من الأدباء ينتمون إلى الحزب وقد ذكرت لك أسماءهم قبل قليل.

❖ أدونيس. من هو الشخص أو بالأحرى الجهة التي شجعتك على كتابة الشعر والمضي في هذه التجرية الكيانية الصعبة؟

❖❖ جماعة مجلة «القيثارة» ومنهم بشكل خاص مفيد عرنوق (وهو وشخص واسع الثقافة ولغته الفرنسية جيدة جداً. كان يحبني كثيراً ويوجهني ويقوّم كل ما أكتبه من شعر)، وهاشم عبد العزيز أرناؤوط، وعيسى سلامة الذي أول من عرفني إلى الشعر الفرنسي، وكان يزودني بالكتب الشعرية، كتب بودلير خصوصاً.

هؤلاء يا أخي لمسوا فيَّ موهبة الشعر وأحاطوني برعاية كبيرة. نشروا قصائدي وجعلوها موضع تقويم ومناقشة ونقد... الخ. ولأول مرة، مع هؤلاء المثقفين أحسست بأنني صرت موضوعاً ما. قضية ما. فكل ما أكتبه يناقش ويتداول ويحاط بموقع رعاية وتشجيع.

❖ هل كان هؤلاء شعراء أم أنهم مثقفون يحبون الشعر فقط؟

❖❖ لم يكونوا شعراء بل نقاداً ومثقفين يقرؤون الشعر ويفهمون أبعاده.

❖ إذاً إطلالتك على الشعر الفرنسي كانت من بوابة هؤلاء؟

❖❖نعم عبر هؤلاء دخلت مناخ الشعر الفرنسي وقرأته. ثم نميت عملية انخراطي في الثقافة الفرنسية شخصياً فيما بعد.

❖ قصائدك إذن كنت تقرأها على هؤلاء قبل دفعها للنشر.

❖❖ نعم. كنت أقرؤها عليهم وأستأنس بآرائهم النقدية. بعد ذلك «شبقت بسرعة» كبيرة جداً.

❖ يعني؟

❖❖ يعني خلال سنتين صار اسمي لامعاً. وبعد عام 1950، صرت أبعث بقصائدي إلى سعيد تقي الدين. ولديّ منه رسائل تقويمية حولها. وسعيد تقي الدين هو أول من نشر لي في مجلة «الآداب».

نعم ما بين سنة 1951 أو 1952 ما عدت أذكر.

❖ هي قصائد موزونة مقفاة أليس كذلك؟

❖❖ بلى. وهي منشورة في مجموعتي الشعرية «قصائد أولى». أريد أن أضيف أن سعيد تقي الدين هو الذي قدّم لقصيدتي الشهيرة «قالت الأرض». قدّمها بإعجاب كبير جعلني أحس معه أن هذه القصيدة هي التي أعطتني البداية المشروعية لرحلتي مع الشعر، ورسّخت اسمي في أذهان محبيه ومريديه.

❖ ولكنك أشرت إلى أنك لا تعترف إلا بقصائد «أوراق في الريح»؟

❖❖ قصائد «أوراق في الريح» كانت بدءاً لذروة وعي الشعر كموقف وكرؤية ناضجين.

هكذا شاهدت السيارة

❖ أدونيس، متى شاهدت السيارة لأول مرة؟

❖❖ كان عمري حوالي 13 سنة. أتذكر أنها كانت بوسطة وليست سيارة صغيرة.

❖ ظللت 13 سنة من غير أن تشاهد مركبة آلية واحدة؟

❖❖ ولا حتى راديو.

❖ وعندما اصطدمت بهذه الموجودات لأول مرة، أكانت مثل أشكال عفريتية أو...؟

❖❖ لا أبداً. غريب لم يكن لديّ إحساس بالمفاجأة أبداً.

❖ السبب؟

❖❖ لا أعرف. لم أفاجأ، بل بالعكس. ربما ولّد فيّ المشهد شعوراً بالقرف. فلقد ركبت البوسطة مع والدي في رحلة إلى اللاذقية، وكانت مزدحمة بالبشر كعادة البوسطات المتنقلة بين القرى والبلدات. وخوفاً من الشرطة طلب منا سائق البوسطة أن نترجّل منها قبل أن نصل إلى اللاذقية.

❖ أنزلكما أنتما فقط؟

❖❖ لا. لقد أنزل الكثيرين من الذين كانوا واقفين ومفترشين أرض البوسطة. احتجينا. لم ينفع الاحتجاج. بحجة «محضر الضبط» وتوقيف البوسطة عن العمل مدة يوم أو أكثر... الخ. أسلمنا أمرنا لله ونزلنا، وتابعنا الطريق مشياً إلى اللاذقية. هذه الحادثة أثّرت فيّ عميقاً وولدت فيّ أنا الطفل وقتها شعوراً بالقرف من المركبات الآلية على اختلافها.

❖ حدثنا عن لحظة رؤيتك المدينة لأول مرة؟

❖❖ لم تدهشني المدينة إطلاقاً. لماذا؟ لأنني كنت مشغولاً جداً بنفسي.

❖حتى وأنت في سنوات الصبا؟

❖❖ نعم. لم يدهشني العالم الخارجي إطلاقاً والسبب ربما عاد إلى رواسب تلك التربية الدينية التي نشأت عليها. وهي تربية تزهد

بالدنيا، طمعاً بالآخرة. ديدنها كان الاتصال بالغيب والعالم الآخر. حيث هناك الدهشة الدائمة والحقيقية. على أن الأمر اختلف نوعاً ما فيما بعد. وكانت المرة الوحيدة التي أدهش فيها بالعالم الخارجي هي لحظة اصطدامي بمدينة نيويورك سنة 1971. كانت الصدمة قوية، شعرت خلالها أن العالم الخارجي يمكن أن يهز كيان النفس البشرية.

تكرر الأمر إنما بنسبة أقل لدى اصطدامي بمدينة طوكيو. لكن قبل نيويورك وطوكيو (وربما بعدهما) لم تهزني أي مدينة. ولم أشعر أنني أتيتها من عالم آخر هو وعالم الريف مثلاً. لدي إحساس عميق لا أستطيع تفسيره حتى الآن، وهو أنني أكبر من المدينة.

❖ ولكن مدننا العربية في الإجمال هي عبارة عن «ضيع» كبيرة.

❖❖ صحيح ما تقوله. لذلك هي لم تصدمني ولم أحس يوماً أنها غيّرت حياتي وأجوائي.

❖ دمشق متى نزلتها لأول مرة؟

❖❖ سنة 1950. ودمشق كمدينة في المناسبة لم تعن لي شيئاً على الإطلاق، ولا تربطني فيها أي رابطة من أي نوع كان رغم أنني عشت فيها أربع سنوات.

❖ أيلازمك هذا الشعور حتى الآن؟

❖❖ حتى الآن. نعم.

❖ ولكنك تكلمت وتتكلم عنها في شعرك؟

❖❖ أتكلم عنها رمزياً. كتبت الكثير عن دمشق الرمز. وهي من هنا رمز لغيرها من المدن العربية. رمز لحلب ربما، لبغداد أو القاهرة. دمشق التي أذكرها في شعري هي رمز للجغرافية العربية برمتها وللحضارة العربية برمتها أيضاً.

❖ أدونيس. من أطلق عليك اسم أدونيس؟

❖❖ أنا الذي أطلقت على نفسي هذا الاسم. وأظن أنني سردت لك القصة في أثناء كلامي على صحيفة «الإرشاد» ومسألة النشر فيها.

❖ كيف استهواك هذا الاسم؟

❖❖ ذات مرة، ومصادفة، وقعت بين يدي مجلة قرأت فيها موضوعاً حول أسطورة أدونيس فأعجبت بها.

❖أدونيس الذي في الأسطورة الشهيرة؟

❖❖أدونيس وعشتروت. أدونيس الذي طارده الخنزير البري وقتله، ومن دمه انفجر نهر إبراهيم (أو نهر أدونيس) يتجدد كل سنة. وبعد قراءتي هذه الأسطورة فجأة حدث نوع من المطابقة بيني وبين بطلها. وقلت في نفسي أن الصحف التي لا تنشر قصائدي هي بمثابة الخنزير البري، لذلك سوف أكتب. وأنا ضحيتها. وقررت أن أكتب باسم أدونيس. وبدءاً من تلك الواقعة بدأت أكتب تحت اسم «أدونيس».

❖ ثمة من يقول أن أنطون سعادة هو الذي أطلق عليك هذا الاسم؟

❖❖هذه شائعة ليس أكثر. بالعكس أنطون سعادة كان مصراً على تأكيد اسمي الشخصي علي أحمد سعيد. أذكر مرة أنني أرسلت إليه قصيدة من دمشق إلى بيروت، حيث كان يشرف على مجلة اسمها «النظام الجديد» صدرت منها أعداد قليلة ثم توقفت، فنشرها مع مقدمة يمتدح فيها موهبة الرفيق الشاعر علي أحمد سعيد. ولم يذكر اسم أدونيس. وإذا أردت أن أفسر الآن تفسيراً شخصياً هذه الخطوة من أنطون سعادة فإنني أردها إلى أنه كان شخصاً محباً جداً للعروبة وللثقافة العربية. بخلاف ما يشاع عنه.

❖ هذا استنتاج شخصي أم موضوعي؟

❖❖ موضوعي. لأنني عرفت ذلك من نتاجه. لم يهاجم أنطون سعادة في كل كتاباته العروبة الثقافية أو العروبة الحضارية. هاجم العروبة السياسية فقط. تماماً كما يهاجمها الكثيرون اليوم. أما العروبة كثقافة وكحضارة فلقد امتدحها في العمق.

❖ ما الفترة التي قضيتها في الحزب السوري القومي؟

❖❖ دخلت الحزب عام 1945 وتوقف نشاطي فيه عام 1958. حوالي 13 عاماً، سميت خلالها بشاعر الحزب، وكنت محبوباً من الأوساط المثقفة فيه.

❖ قصيدة: «قالت الأرض» كتبتها بعد موت سعادة، أهي مهداة إليه؟

❖❖ نعم. والطريف أن هذه القصيدة امتدحت كثيراً وقتها من جانب القوميين العرب ومن الشيوعيين. الدكتور حسين مروة، وكان يومها يكتب في جريدة «الحياة» قوّمها تقويماً إيجابياً.

كما أن ميشال أبو جودة كتب عنها كلمة جميلة جداً في «النهار». وميشال أبو جودة في المناسبة، كانت نشأته أدبية، قماشته قماشة أديب. ولعل هذه القماشة هي التي أعطته هذا النجاح في الصحافة. فهو أهم معلق سياسي عربي في رأيي.

أنطون سعادة شيوعي متطرف

❖ لماذا تركت الحزب؟

❖❖ عام 1958 بدأ خلافي مع الحزب. وهو في إطار فكري محض. إذ أنني كنت أفهم أنطون سعادة فهماً آخر، فهماً أقرب إلى الفكر اليساري الاشتراكي إذا أردت. فأنا أعتبر أنطون سعادة من أعظم المفكرين الاشتراكيين العرب المعاصرين. يكفي أنه ألغى الملكية. فهو يسمي الناس قيّمين لا ملاّكين. إنه شيوعي متطرف.

❖ كل ذلك استنتجته من مؤلفاته «نشوء الأمم» مثلاً، أم من خطبه السياسية والحزبية؟

❖❖ طبعاً. فأنا أتكلم من خلال قراءة شخصية لمؤلفاته ومراجعة نصوص خطبه. المهم أنني كنت أفهم إيديولوجية الحزب فهماً اشتراكياً جذرياً، وهو ما أزعج الكثيرين في الحزب ومنهم طبعاً من كان في موقع القيادة. وبعد أزمة مقتل عدنان المالكي وانتقال مركز الحزب إلى بيروت، قمنا مجموعة حوالي العشرة من مفكري الحزب

بينهم هشام شرابي وعيسى سلامة وأنا. اتفقنا على أن نهيئ لانتخاب رئيس جديد بتوجهات جديدة. وهكذا انتخبنا يومها الدكتور عبد الله سعادة، الذي كان طبيباً ناجحاً ولديه مستشفيات في السعودية. ترك كل شيء بغية أن يتسلم قيادة الحزب.

وعلى هذا الأساس من التوجه الجديد تسلمت رئاسة تحرير مجلة «البناء» التابعة للحزب، وكتبت سبع افتتاحيات من دون توقيع. ومن جملة ما كتبت افتتاحية عنوانها: «يسارية الحزب القومي الاجتماعي». كان لهذه الافتتاحية وقع الصاعقة في صفوف المحازبين خصوصاً القياديين منهم. وبدأت بعدها حملة مركزة عليّ، وصرت أتهم بأنني شيوعي، يساري النزعة... الخ.

وكان إزاء هذه التطورات والأفعولات داخل الحزب أن اضطر رئيسه د. عبد الله سعادة إلى إقصائي من الحزب.

❖ أقصيت إذن؟

❖❖ نعم أقصيت. وتلك كانت بداية انفصالي عن الحزب. وأنا سعيد جداً اليوم لأن الأفكار التي كنت أنادي فيها سنة 1958 تطبق حالياً.

❖ هل انتميت إلى حزب آخر بعد هذه التجربة؟

❖❖ لا. مع أنه قيل عني أنني صرت قومياً عربياً (ناصرياً) وشيوعياً.. الخ. فالناس عندنا كما تعرف لا يمكنهم البتة أن يفهموا الشخص مستقلاً. يريدون على الدوام تصنيفه بحسب أهوائهم وخياراتهم.

أجرى الحوار: عماد نصر الله

مجلة «المقاصد» بيروت 1984

الشعر حدس أولي أصلي والإيديولوجيا صناعة فكرية

❖ ما معنى التنوع من خلال الوحدة والوحدة من خلال التنوع؟

❖❖ يهمني التنوع ويعني بالنسبة إلي، الفرق والاختلاف.

❖ هل هناك أكثر من زمن لقصائدك؟

❖❖ ليس لقصائدي زمن مجزأ إلى ماض وحاضر ومستقبل. الزمن فيها لحظة تتداخل فيها الأزمنة والتداخل هنا جدلي وليس تعاقبياً أو تتابعياً.

❖ والباطنية، هل هي شكل آخر من أشكال التجربة الصوفية؟

❖❖ الباطنية معزولة عن سياقها عبارة غامضة وتجريدية وهناك مستويات كثيرة لها، أي مدلولات كثيرة لا بد من تحديد المقصود من مثل هذه العبارات في الأسئلة لكي تمكن الإجابة الدقيقة. «باطنية» التصوف هي مثلاً غير باطنية بعض الفرق الدينية وهي كذلك تختلف من متصوف إلى آخر ومن فرق دينية إلى أخرى. و«الباطنية» شعرياً شيء آخر مغاير لهذه «الباطنيات» جميعاً.

❖ هل تستحضر الطفولة ، الينبوع في أشعارك؟

❖❖ إذا كانت القصيدة لحظة تتداخل فيها الأزمنة كما أشرت سابقاً، فإن الطفولة حاضرة أبداً في شعري لكنها تختلف في تجلياتها من قصيدة لأخرى. فقد يكون تجليها في إحدى القصائد مباشراً وفي أخرى شفافاً وفي غيرها خفياً. وقد يكتسي هذا التجلي أبعاداً أخرى ترتبط بعناصر بعيدة ومتباينة أحياناً حتى درجة التضاد.

❖ ماذا تسمي الأشياء التي لا تجد مجالاً لها في أشعارك؟

❖❖ بالنسبة إلي لا توجد أشياء لا تجد لها مجالاً في الأشعار. الشعر ليس بيت الإنسان وحده كما يقول هيدغر، وإنما بيت الأشياء كلها.

❖ ما هي حدود هذه العلاقات: الشعر زائد الإيديولوجيا، الشعر زائد الفيزياء، الشعر زائد النبوة.

❖❖ جوابي هو بالتدرج:

أولاً: الشعر حدس أولي وأصلي، والإيديولوجية «صناعة» فكرية، وخضوع الشعر للإيديولوجية يعني تشويه الحدس الجمالي، المعرفة الأكثر تعبيراً عن النفس وعن العلاقات بين الذات والطبيعة. يعني بعبارة ثانية قتل الشعر أي تحويله إلى تصنيع فكري - إيديولوجي.

ثانياً: لا أرى تناقضاً بين الشعر والعلم مبدئياً، فالشعر هو بخصوصيته الجمالية «تركيب» و«تحليل» للمادة وللإنسان وبهذا المعنى الشعر أوسع من العلم وأكثر قدرة على النفاذ إلى أسرار الوجود.

ثالثاً: الشعر نبوة لأنه يقول الممكن والمحتمل ولأنه جوهري من جهة المستقبل ومن جهة ما يأتي.

❖ كيف تنتقل من الرؤيا إلى التشكيل أو من العدم إلى الشعور بالوجود وممارسة هذا الوجود؟

❖❖لا أطرح على نفسي هذا السؤال لأنني في حركة دائمة من «التشكيل» ومن ممارسة الوجود.

❖ وما المقصود بالتفقه العسكري؟

❖❖ كان الفقهاء القدامى الذين يفتون للسلطة ويسوغون أعمالها العسكرية هم الفقهاء الجدد، التفقه العسكري هو الغوص في ممارسة آلية السلطة عسكرياً.

❖ ماذا يعني تعاملك مع الفرنسي، هل هو تعميق لتجربة ومعارف لغوية، أم اشمئزاز من لا تفاعل القارئ العربي مع أشعارك بصرف النظر من الأنتلجنسيا؟

❖❖ لا أتعامل مع اللغة الفرنسية إلا على صعيد الترجمة. يترجم شعري إلى الفرنسية أو أقوم أنا أحياناً بترجمة بعض النصوص الشعرية الفرنسية إلى العربية ما عدا ذلك أنظر إلى اللغة الفرنسية

من حيث أنها لغة أخرى لثقافة أخرى وعلاقتي بها من هذه الناحية علاقة اطلاع ومعرفة. العربية لغتي الإبداعية الوحيدة، وفيها أجد ذاتي وهويتي.

❖ الجنس يعني العطاء والديمومة، لكن بعضهم أساء إليه فحوله ضمن الكتابة من المعنى النظيف إلى المعنى البورنوغرافي السخيف؟

❖❖ ما تقوله صحيح، فسؤالك نفسه جواب.

❖ وعن الأدب الجزائري، ألا تعتقدون أنه مظلوم من الوجهة النقدية رغم تطوره؟

❖❖ أعتقد ذلك وأتفق معك فيما يتعلق بالناحية النقدية.

❖ اتهموك بالتهجم على التراث مع أن الذي لم يقرأ «فاتحة لنهايات القرن» و«الثابت والمتحول» لن يعرف أدونيس حق المعرفة من الداخل؟

❖❖ هذا أيضاً سؤال في الوقت نفسه جواب. لنأمل أن يعمل القارئ العربي على أن يتخلص من كسله. أن يقرأ النصوص بنفسه لا أن يكتفي بقراءة غيره لها، خصوصاً حين تكون قراءة من الدرجة الدنيا وأنا أثق على الرغم من ذلك ومن كل شيء بذكاء القارئ العربي وملكته النقدية - الفطرية.

❖ في الزمن العربي المؤكسد والمصاب بالربو، كيف تتحول القصيدة إلى متراس أو إلى قصيدة؟

❖❖ الشعر الحقيقي بطبيعته «متراس وقذيفة» (لا أحب هذا التشبيه ولا أحب استخدام هاتين الكلمتين في إطار الكلام على الشعر) لأن الشعر دائماً يزلزل مشيراً إلى المحتمل.

❖ أخيراً ما معنى الديمقراطية التي يطلبها الأديب العربي؟

❖❖ معناها ألا تخاف الأنظمة بجيوشها كلها وأسلحتها كلها من قصيدة أو من لوحة أو من مقالة أو من كتاب، إذ حين يخاف النظام

من هذه الأشياء فماذا يستطيع أن يجابه؟ ومعنى الديمقراطية التي يطلبها الأديب العربي هو أن يكون حق التعبير وحق النشر مقدسين كحق الحياة.

أجرى الحوار: بختي بن عودة

جريدة «الجمهورية» الجزائر، 26، مارس 1984

كتابة القصيدة عمل عظيم

❖ ذات صباح أبدى رأيه لأول مرة بمجلة «شعر» فقال:

❖❖ هل تتصور بأن 28 عاماً مضت على تأسيس مجلة «شعر» لكنك تشعر الآن بأن الشباب يتحدثون عن الشعر المنشور في تلك المجلة دون أن يقرؤوها . يتحدثون عن أشياء متخلفة عما كان يطرح. متخلفة في الاتجاه نفسه، بطبيعة الطرح أو قضايا المعرفة أو دقة الطرح. مهما تقرأ في الصحافة يكاد يكون دون هذا المستوى. ربع قرن على الأقل.. إننا ننتظر شيئاً يكمل ما بدأته مجلة «شعر». ننتظر شيئاً أنضج، أكثر غنى وأكثر وعياً بالدخول في التفاصيل ولكن مع الأسف.

❖ تجربة مجلة «شعر» أثرت على معظم شعرائنا .

❖❖ بدون شك.. أثرت من حيث الوعي، من حيث تعميق النظرية الشعرية، تعميق النظرة للحداثة، وإلحاقها بمشكلاتها بشكل أوسع. كان المفترض أن الأجيال الطالعة تكمل تجربة «شعر» كما قلت قبل قليل، تكملها بعد أن تستوعبها معرفياً، تغنيها، لكن مع الأسف، هناك تراجع في الوعي النظري للشعر ومفهومات الحداثة.

❖ يعني لم يأت التطور بنفس الحركة؟

❖❖ ولا بنفس الوعي.

❖ إذن هناك انقطاع.

❖❖ صحيح هناك انقطاع لكن هذا الانقطاع يشكل ظاهرة سلبية، بمعنى انقطاع جهل، أن تنقطع ألا تكتب مثل المتنبي لا لأنك تعرفه، بل لأنك تجهل العروض أو تجهل شعره. هذا الانقطاع أسميه انقطاع جهل. لكن هناك انقطاع آخر مهم، أي الانقطاع المعرفي.

مثلاً، أنا أعرف المتنبي معرفة كاملة وأعرف شعره معرفة كاملة. وعن معرفة كاملة لا أكتب مثله لكي أجدد اللغة الشعرية العربية. هذا نوع من الانقطاع يغني الحركة الثقافية والحركة الشعرية. والانقطاع الذي أشير له عن مجلة «شعر» هو ليس من هذا النوع. بل هو انقطاع جهل. ومعظم المنقطعين عن موروث الشعر العربي اليوم لا يعرفونه لذلك فإن قطيعتهم لا قيمة لها. يعني يتحول ذلك إلى رمز جهل أكثر مما هو رمز تجديد ومعرفة.

❖ لماذا توقفت مجلة «شعر»؟

❖❖ من الصعب أحياناً أن تحكم بالموت على حركة مهمة جداً. موت الأشياء يدوم أكثر من الأشياء ذاتها. يعني مجلة «شعر» ماتت لكن موتها يبدو متواصلاً أكثر من الفترة التي بقيت فيها. بالأحرى أكملت دورتها كحياة وينبغي أن تنتهي لكي ينشأ شيء آخر.

❖من الواضح جداً أننا لم نتعرف على مجلة جديدة كمجلة «شعر»، وخاصة في جمعها لحركة كاملة. والمجلات الأخرى التي تعاقبت لم تكن سوى تجميع لقصائد متناثرة هنا وهناك. وميزة مجلة «شعر» أنها تلازمت مع انبعاث حركة تجديد شعرية تعتبر الأهم منذ السياب والبياتي ونازك الملائكة.

ربما أن موقف الرهبة والخوف إزاء هذه التجربة جعل بأنه لا تأتي المجلات الأخرى بنفس الدفق والقوة.

❖❖ حتى لو كانت النواحي المادية متوافرة.. لا يعني ذلك استمراريتها. النواحي المادية لوحدها لا تخلق مجلة. توجد مجلات لديها أموال طائلة لكن ما تقدمه ليس شيئاً على صعيد الإبداع. كان ينبغي أن تتوقف لكي تفسح المجال أمام حركات ومجلات أخرى.

❖ ربما «مواقف» تكمل المسيرة.

❖❖ مواقف تكملة بمعنى توسيع للنظرية الشعرية. لم يعد ينظر للقصيدة ككتابة شعرية فقط، بل كجزء من نسيج ثقافي كامل. جزء

من نسيج حضاري عربي كامل. بهذا المعنى إننا أضفنا دراسات فكرية ووسعنا إطار المجلة. تجد دراسات فكرية متنوعة.

❖ الحداثة مفهوم شائك. وأدونيس واحد من كبار رواد الحداثة في شعرنا العربي المعاصر. لكن تحديد مفهوم الحداثة في النقد الأدبي كثيراً ما ظل عائماً في جملة من العموميات. وأدونيس خير من يجيب عن هذه التحديدات.

❖❖ الخطأ هو المفهوم الشائع عن الحداثة. في الشعر خصوصاً، يتصور البعض أن الحداثة الشعرية هي الخروج عن الوزن والخروج عن القافية. هذه مسألة شكلية. التغيير في التشكيل. مع الأسف. ذلك مفهوم شائع، وهو من أبسط المفهومات وأبسط الأشياء. نظرية خاطئة مائة بالمائة. إنها حداثة سطحية كأن يقول لك أحد، المرء يصبح حديثاً بمجرد تغيير ملابسه، البنطلون بدل العباءة. أو البرنيطة بدل الطربوش. هذه حداثة سطحية جداً. رغم أن الشكل مهم في الآخر. أهم شيء هو الشكل، لكن كانبثاق وكتتويج لحركة شاملة في أعماق الناس، في الحياة والفكر. آنذاك يأتي الشعر لكي يعبر عن الحركة الداخلية. لكن أن نتلهى سطحياً بتغيير الكلمات أو الأشكال كأنما لا نكتب وزناً، هذا شيء سطحي وغير شعري أساساً. هذا المفهوم الشائع من الحداثة.

يجب أن نتخلص منه. يجب أن يرفض بتاتاً. الحداثة نظرة شاملة للحياة والإنسان والمجتمع. بهذه النظرة الشاملة يجب أن تتغير مفهوماتنا التقليدية،قيمنا الشعرية التقليدية، منظوراتنا للأشياء. تتغير علاقتنا باللغة وعلاقة اللغة بالأشياء. عبرنا ونحاول أن نعبر عن المكبوت في المجتمع العربي يعني عما ليس مرتبطاً بما هو سائد من جهة وما لم يتح له أن يعبر عن ذاته. عالم المكبوت على جميع المستويات.

الحداثة هي باختصار رؤية تغييرية أو رؤية لقلب مفهومات بكاملها وليس التغيير الشكلي سوى جزء بسيط في هذه العملية الشاملة، الكلية. دون هذا المفهوم لا قيمة للشكل. يتحول ذلك إلى نوع من عرض الأزياء. لذلك، أنت تجد، بالمناسبة، بعض الأشخاص يكتبون بدون وزن بحجة أن الوزن أصبح علامة القديم، لكن هذا الذي يكتبونه أكثر قدماً من القديم ذاته. كما نجد شعراء كتبوا بالوزن مثل أبي نواس وأبي تمام وحتى امرؤ القيس لكنهم أكثر حداثة ممن يكتب الآن.

❖ وقصيدة النثر هل تعتبر نوعاً من الحداثة؟

❖❖ يتصور البعض بأنها مسألة تطورية. كأن هناك سجعاً ثم وزناً ثم تكسيراً للوزن، وفيما بعد وصلنا إلى النثر. منطقياً إذا كانت المسألة تطورية أين نصل بعد النثر؟ ليس هناك تطور في الشعر كما هو الحال في العلم. في العلم يوجد تطور. العلم ينفي بعضه بعضاً. نظرية اليوم أكثر صحة من نظرية الأمس. تحل محلها. أما في الشعر: من يستطيع أن يقول إن شعرنا اليوم أهم من الشعر اليوناني في أيام هوميروس أو من الشعر السومري أو من الشعر العربي القديم. الشعر لا يتطور خطياً. الشعر يتطور دائماً بقفزات إلى الأمام، يعود ويسترجع الماضي باستمرار. والشاعر اليوم لا يلغي شاعراً بالأمس. لا أحد يستطيع أن يلغي المتنبي مهما فعل لا شعرياً ولا أي شيء.

المتنبي باق وكذلك الشعراء القدماء. هذه هي أهمية الفن. الفن هو روح التاريخ وروح الإنسان وهو ما يبقى للإنجازات الإنسانية الكبرى. لذا فالشعراء في العالم كله وفي مختلف حقب التاريخ تجدهم وكأنهم يتجاورون كأشجار تتجاور في غابة واحدة عبر الأزمنة وعبر الأمكنة.

❖ حركة النقد الأدبي العربي كعملية تواصلية مؤثرة في عملية الإبداع وصياغة المفاهيم تحتل حيزاً كبيراً في تفكير أدونيس ونظرته لشعر. هذه الحركة لها مسارات متعددة ومتشابكة إلا أنها لم تواكب عملية الإبداع. ماذا يعتقد أدونيس؟

❖❖ إجمالاً النقد الأدبي العربي ظل متخلفاً بمستواه عن الإبداع العربي. الإبداع سابق بأشواط طويلة النقد. لذا ليس غريباً أن تجد بين أهم نقاد الحداثة شعراء أو مقربين جداً للشعراء. بمعنى يعيشون معهم. أما النقد كحركة نقدية لا يزال ينقصها الكثير من الجهد لتكتمل ولتتعمق. هناك نقاد جيدون أمثال: كمال أبو ديب، جابر عصفور، خالدة سعيد، يمنى العيد. أظن هؤلاء طليعة النقد العربي الحديث، على سبيل التمثيل وليس الحصر. لأن هؤلاء ينقلون النقد من مستوى إلى مستوى. من مستوى النقد القائم على الشرح والتفسير، شرح القصيدة وتفسير الكلمات وإعطاء المعنى العام للقصيدة، إلى الدخول في جسد النص ونسيجه وتحليله كبنية لغوية، هذا هو النقد الذي نحتاج إليه. هؤلاء هم طليعة هذه الكتابة النقدية.

❖ يتميز أدونيس بعلاقته الجيدة وبحبه العميق للمبدعين من الكتاب والشعراء العرب. فخلال أحاديثه اليومية، الحياتية في «أصيلة» تجده لا يكن إلا الحب لهم، يسأل عن أخبارهم، ويقطع مسافات طويلة لكي يراهم. لأنه يؤمن بأن عملية الإبداع عملية إنسانية بالدرجة الأولى ولها امتداداتها الاجتماعية المتشابكة. أدونيس لم يبدع بدون الاستحياء من الحياة ليس من سطحها، وإنما من أعماق النفس البشرية، بكل تناقضاتها وتخلخلاتها. هذا شأن العباقرة من المبدعين. وأستطيع أن أقول بأنه إنساني جداً حتى مع

«أعدائه». أولئك الذين يضمرون الحقد والسوداوية إزاء الإبداع ليس إلا. أدونيس متواضع إلى حد تفيض شخصيته وتسيطر على الآخرين. صامت ولكن الجميع يقرأ في عينيه قصائد آتية. أحلام وخيالات. وهل يستطيع أن ينكر أحد بأنه يكرس مجلة «مواقف» لنشر نتاجات الشباب من الشعراء، يرعاهم، ويتصارح معهم، ولا يتجامل في الإبداع، الإبداع فوق كل شيء، وليس «العكازات» الأخرى التي يتكئ عليها العاجزون عن الإبداع.

ترى كيف ينظر إلى الإبداع الشعري العربي اليوم؟

❖❖ هناك مواهب شعرية كثيرة في مختلف البلدان العربية. لكن لكي يكتب الشاعر قصيدة جديدة تستوعب وتعبر عن الحركة التاريخية، لا بد له من ثقافة واسعة، لا بد له من معرفة باللغة، لا بد له من التمكن من أدواته .وقبل كل شيء لا بد أن يكون هو موهوب شعرياً أو كما نقول قماشة الشاعر أو الفنان المبدع. تسود الكتابة الشعرية اليوم سهولة صحفية. وهذه السهولة هي بالأساس ضد الفن وضد الذوق وضد كل شيء. المهم هو تناول الفن والشعر بجدية كبيرة. إن كتابة القصيدة عمل عظيم لأن الفنان ينتج عالماً. هناك ميل إلى اعتبار كتابة القصيدة كنوع من التسلية. نوع من تركيب الكلمات. ذلك يشوه الشعر بنظر القارئ ويقبح فكرة الشعر وفكرة الجمال بحد ذاتها. هناك نقطة ينبغي الإشارة إليها وهي أن الميل السائد في أوضاعنا هو الكلام في القصيدة عن الفكرة أو عن الاتجاه أو عن المعنى. لكن نادراً ما نتكلم عن الأداة. الأداة الفنية للشاعر.

بدون أداة وبدون أن يمتلك الفنان لأدواته لن يستطيع أن يكتب شعراً حتى لو تكلم عن أعظم الأفكار بحيث لا تكون لها أي قيمة فنية. ثمة تساهل تجد أشخاصاً يكتبون وزناً ولا يعرفون الوزن

وغيرهم يكتبون ولا يعرفون بناء الجملة العربية، يخطئون في التعبير. تحسهم لا يملكون اللغة وأسرارها مثلهم كمثل فنان يريد أن يرسم لوحة لكنه لا يعرف لا مزج الألوان ولا طبيعة الألوان ولا العلاقات بينها. لذلك يبدو الكثير من الكتابة اليوم مثل هذا، يعني مزيجاً من جهل باللغة، بالأدوات الفنية، بالحساسية الخاصة لعبقرية اللغة التي تكتب بها. وهذا في رأيي أخطر شيء. أخطر ما يهدد الشعر واللغة العربية ذاتها. نحن نعيش في مرحلة يكاد كثير منا لا يعرفون لغتهم. كيف يقدر الشاعر أن يكتب بلغة لا يمتلكها أو لا يعرفها. يجب أن يكون الشاعر أعظم من يتقن اللغة، وأهم من يكتبها لأنها أداته، بدون أداة كيف يعمل؟ هذا كما قلت من أهم ما يهدد اللغة والشعر. وهذا هو السائد. إذ تسهم فيه مؤسسات التربية الثقافية السائدة ووسائل الإعلام. كأن هناك من يحول اللغة العربية إلى أداة إخبارية. هذا يقتل الشعر ويقتل اللغة ذاتها. واللغة بلا شك، ليست غاية بحد ذاتها. الشاعر يريد أن يفصح باللغة. إنها أهم شيء بالنسبة له. يتمكن منها كي يعبر ويبدع.

❖ منذ الستينات نجد هناك أصواتاً تتهم الشاعر بمؤامرة تحطيم اللغة العربية، الاتهامات متعددة وساذجة في آن واحد. أولئك الدعاة لم يستطيعوا أن يبحثوا في نقد النص الشعري لإثبات ما يذهبون إليه. أدونيس يدعو إلى دراسة اللغة العربية، منذ الأصول، لاستيحاء ما هو هام ومعاصر.

❖❖ من يقرأ شعري يرى إلى أي درجة أنا متعلق باللغة. بالعكس هناك نقاد يتهمونني بأني لغوي، يعني أنني معني جداً باللغة. وهذا مأخذ بالنسبة لهم. أنا أعرف الشعر العربي معرفة أستطيع أن أقول أنها معرفة شبه كاملة إذا لم تكن كاملة. أعرفه بيتاً بيتاً خلال ألفي سنة. قرأت هذا الشعر وخرجت من قراءاتي بمختارات في ثلاثة

مجلدات. وهو «ديوان الشعر العربي». أظن من يفعل هذا لا يكون مساهماً في مؤامرة تحطيم اللغة العربية.

❖ لا بد من الاعتراف بأن شعر أدونيس صعب، صعب بالمعنى الإبداعي، لأن إبداعه لا يقتصر على الموضوع فقط وإنما يرتبط بكل تشعباته الفكرية والحياتية والحضارية.

يقول البعض إن شعرك غامض.

❖❖ هذه أوهام. صحيح أن شعري يتضمن هذا الغموض لكنه غموض شفاف. ليس كل شيء يفهم في القصيدة. ذلك يغني الشعر، ويجعلنا نخرج من القوالب الكتابية، ويجدد اللغة ويعطيها أبعاداً مختلفة.

شاكر نوري، جريدة «الرياض»
السعودية 16 ـ 8 ـ 1984

التاريخ الذي نقرأه هو تاريخ الخلفاء

❖ نسأل عن السنوات المثقلة بالعذاب وما أعطى فيها؟

❖❖ كل ما كتبته في بيروت خلال السنوات الخمس الأخيرة، بشكل غير مباشر. فقد كتبت مستلهماً النضال الوطني اللبناني كتاباً أسميه «الحصار» كما كتبت قصيدة «الوقت» وقصيدة «إسماعيل».

في قصيدة الوقت جاءت الدفقة:

حاضناً سنبلة الوقت
ورأسي برج نار
ما الدم الضارب في الرمل؟
وما هذا الأفول؟
قل لنا يا لهب الحاضر
ماذا سنقول؟
مزقٌ التاريخ في حنجرتي
وعلى وجهي أمارات الضحية
ما أمر لغة الآن...
وما أضيق باب الأبجدية

❖ شعراء الحصار، هل عبروا حقاً عن المأساة التي عاشتها بيروت؟

❖❖ أدباء بيروت أنتجوا نتاجاً جيداً. وخلقوا الوعي المتميز الذي لا نجد له مثيلاً في عصرنا الحالي. وهو وعي نظري على صعيد النظرية وكذلك هو وعي جدي على صعيد الممارسة. لذلك نرى في بيروت، على الرغم من كل ما حدث، لهباً جديداً في الفكر والأدب، وفي النضال السياسي، أيضاً. يا حبذا لو انتشر في بقية البلدان

العربية. والذي يلفت النظر على صعيد النضال، بشكل خاص، هو أننا في لبنان، خصوصاً في الجنوب، نرى الشعب بجميع فئاته يشارك في الكفاح اليومي ضد إسرائيل، واشتراك الشعب نفسه في النضال ظاهرة جديدة في المجتمع العربي. ففي الأنظمة لا يشترك في النضال إلا الجيوش، وقد أفادتنا هذه الخبرة كثيراً في أن الشعب حين يقبض بيده على مصيره، وحياته، لا تستطيع أية قوة أن تقهره. وتعلمنا أيضاً أنه إذا ما كان هناك خلل أساسي في الصراع العربي الإسرائيلي فإن هذا الخلل يكمن بالدرجة الأولى في عزل الشعب العربي بشكل أو آخر عن النضال اليومي ضد الصهيونية.

❖ أين موقع أدونيس بين الشعر والسياسة؟

❖❖ أريد أولاً أن أعدل الفكرة السائدة، فأنا لم أنشط سياسياً بالمعنى السياسي السائد. نعم، أنا انتميت إلى أفكار، وعملت من خلالها في الإطار العقائدي النظري، وليس الإطار السياسي. ومن هذه الناحية، كنت أفصل دائماً بين العملين لا بمعنى أن أعزل الشعر كلياً عن السياسة، فالعمل الشعري له خصوصية، ويجب أن نحافظ على هذه الخصوصية، لأن الشعر حين يفقد هذه الخصوصية يفقد هويته ذاتها. لذلك كان البعد السياسي في شعري إجمالاً بعداً رمزياً وبعداً كلياً. فلم أكن أعنى بالجزئيات والتفاصيل، في حياتي السياسية اليومية. بينما كنت أنظر إلى الأحداث السياسية الكبرى في إطار التطور التاريخي وأستخدمها كرموز لأقول ما أريد قوله.

❖ هناك من يرى أنك نزلت من برج الرمزية واللغة الصوفية في شعرك الجديد. فما رأيك؟

❖❖ أنا لست رمزياً ولا متصوفاً. وهذه من التعميمات التي لا تستند إلى أي أساس تحليلي أو نقدي، حيث يستحيل إعادة إنتاج

الصوفية العربية اليوم، إذ أن لها ظروفها ومقوماتها المرتبطة بهذه الظروف التاريخية والاجتماعية والدينية.

لكن التجربة الصوفية، فتحت أفقاً يقوم على ممارسة الحرية من الناحية الشخصية، وعلى تجاوز المظهر إلى الجوهر، وعلى صعيد المعرفة، كما قامت على تخطي الحدود، وكسر المعوقات المنطقية، والعقلانية وتفجير العالم الداخلي عند الإنسان، وتفجير الحواس المختبئة في أعماقه مما يسميه المتصوفة (العين الثالثة). هذا الأفق، الذي فتحته التجربة الصوفية، أفيد منها كثيراً لكني أعطيه أبعاداً أخرى مختلفة غير صوفية. وقد أفاد منه الشعراء الغربيون قبلنا على سبيل المثال، شعراء الاتجاه السوريالي من جهة الرمزية أيضاً. أنا لست رمزياً بالمعنى المدرسيّ لكلمة رمزية، كما عرفت في الاتجاهات الأدبية، لكن الرمزية عندي قائمة على استخدام الأساطير، والرموز التاريخية، والاجتماعية والنفسانية الكبرى، لأنها قادرة على الكشف عن أعماق نفسانية وتاريخية لا تقدر عليها وسائل التعبير العادية، فالرمز بهذا المعنى خلاصة وبؤرة إشعاع.

❖ في مقال لك، طالبت بإحياء التراث القديم في قالب تجديدي، بل ثوري.. كيف ترى تحقيق ذلك؟

❖❖ أعتقد أنه يجب أن تعاد صياغة التاريخ العربي على المستوى التاريخي. فالتاريخ الذي نقرأه هو تاريخ الخلفاء، والملوك، ولا نعرف شيئاً عن تاريخ الشعب وأعماله، وكيف كان يفكر، وما هي العلاقات التي كانت قائمة. فهناك عالم بكامله مكبوت، ولا يذكره التاريخ بل يهمله. وكذلك،ما يتعلق بالإنتاج الأدبي العام، فقد كتب تاريخ الأدب بمنظورات السلطة، أو ثقافة الخلافة، والبلاط. وهناك ما هو أهم من هذا، هو أن هذا التاريخ سواء بجانبه السياسي، أو الثقافي العام،

لم يكتب من الداخل بنظرة تحليلية وإنما كتب خطياً من حيث هو وقائع متتابعة أو متراكبة. وفيما يتعلق بالشعر خصوصاً، ليس هناك تاريخ للشعر العربي يرصد تطور اللغة الشعرية ذاتها، وتطور بنية القصيدة، وتطور أدوات القصيدة، وإنما الأهمية تنصب على موضوعات الشعر التي هي في الدرجة الثالثة من الأهمية. إذن، نحن بحاجة لتاريخ الشعر العربي في بنيته الداخلية، بخصوصيته وأدواته الفنية. بهذا المعنى العام، يجب أن نعيد النظر في فلسفتنا، وبقية نتاجنا الثقافي. لكن هذا كله يحتاج إلى نظرة جديدة، إذ من دون هذه النظرة لا نستطيع أن نحقق شيئاً.

مجلة «التضامن»، لندن 7. 7 . 1984

حول الزواج والعائلة والحب والجمهور

❖ فلنغادر العام إلى الخاص وليبح الشاعر الإنسان عن قدرته على حل إشكالية يعاني منها المثقف العربي عموماً، وهي تلك الازدواجية بين طروحاته الفكرية وبين سلوكه الشخصي. أقول ذلك وفي ذهني عشرات الحكايات و.. الأسرار!!

❖❖ تعتقدين حقاً أنني قدرت على حل هذه الإشكالية؟ هذه مسألة صعبة جداً. إذ لا يمكن للفرد أن ينجز هذا الحل إلا في مناخ من الحرية الكاملة. بتعبير آخر: لا يقدر الفرد أن يتحرر إلا إذا كان المجتمع الذي ينتمي إليه متحرراً، وما أبعد مجتمعنا عن ذلك.

يبقى على كل منا أن يناضل يومياً، لحظة فلحظة، فكراً وعملاً لكي يضيق المسافة بين ما يطرحه نظرياً وما يعيشه عملياً. قد يفشل وليس في الفشل ضمن الشروط التي يعيشها عيب أو نقص. ذلك أن المهم هو ألا يتراجع أو يتنازل عما هو حقيقي، وأن لا يفكر أو يعمل بطريقة تؤدي به إلى أن يتخلى عن أعمق ما يميزه إنساناً: الكرامة، والجدارة، والصدق مع الذات ومع الآخر، وقول الحق ورفض الباطل.

❖ نظرة الشاعر والفنان إلى المرأة تطل دوماً من فوق تلال الجمالية، فمن هي الجميلة التي يراها أدونيس؟ وهل المرأة العربية في نظر الشاعر كائن جمالي أم قضية أم..؟

❖❖ المرأة؟ لا أشعر أنني أكتمل أو أنني نفسي إلا بالمرأة. المرأة هي الشطر الآخر من ذات الرجل. وهي الشطر المحرك، الدافع، وهي الحلم وما لا ينتهي. وجمال المرأة كجمال الأفق. الجمال الذي ندركه بنظرة من الخارج، جمال في مستوى العين، أي في مستوى

السطح. وقد يكون باعثاً على البهجة والمتعة، إنما هو جمال عابر، أي أنه مشهد بلا عمق. الجمال الحقيقي، جمال المرأة هو الذي يقودك من طبقة إلى طبقة، من عمق إلى عمق، كأنك تسير في غابة بلا حد أو تنزل في أعماق شفافة لا نهاية لها . اكتشاف الجمال في المرأة موهبة. نعم. هو شكل من أشكال الإبداع.

❖ هل يتم مثل هذا الاكتشاف في الحب؟ ماذا يعني لك الحب؟

❖❖ الحب؟ أن يكون الإنسان إنساناً هو أن يحب. الحياة فرصة للإنسان لكي يحب. العالم بلا حب مقبرة.

❖ والزواج؟ هل هو للشاعر مقبرة الحب؟

❖❖ الزواج جميل إن قدر أن يظل حباً، وإلا فهو والموت سواء.

❖ هل غادر الشعراء العرب المعاصرون عصر التغزل بالمرأة؟

❖❖ الغزل أو «التغزل» سمة أساسية للموقف الذي يريد أن يجعل من المرأة موضوعاً .وهكذا يجيء شعره نوعاً من «الإنشاء» المدرسي يحشر فيه صفاتها الخارجية، هذا «الغزل» الذي لا يزال سائداً بشكل أو آخر لا يكشف عن المرأة بقدر ما يحجبها، بل أكاد أقول أنه يشوهها .

إننا نفتقد في الشعر العربي، الشعر الذي يرى في المرأة الوجه الآخر للكون، أنوثة الأرض وأمومتها بالمعنى الكياني ـ الوجودي. ومن هنا لا تعود المرأة «موضوعاً» بل تصبح كأنها نسم مبثوث في العالم ويصبح شعر الحب نوعاً من تنشق هواء الوجود، يمارسه هذان الشطران المتحدان في كيان واحد: الرجل والمرأة.

❖ والشاعرة العربية المعاصرة، هل استطاعت قصيدتها أن تنجو من المعادلة السائدة من اعتبار الرجل «موضوعاً»؟

❖❖ أود أن أقول أولاً إن شعر المرأة العربية في العصر الحاضر أكثر أهمية وغنى وعمقاً من شعرها في العصور الماضية وبينها

العصر الجاهلي. ضمن هذا الحد يمكن القول إن المرأة العربية الحديثة حققت تقدماً كبيراً في كتابة الشعر.

لكنها على صعيد النظرة إلى الحياة والعالم ومقاربة الأشياء لا تزال عامة تتابع المفاهيم والطرق الأكثر ميلاً إلى التقليد، شأن الرجل الشاعر نفسه، عامة، وربما بتأثير منه. فالإنسان العربي، امرأة كان أو رجلاً، متأصل جداً في الماضي ولا يزال حس التغيير والتنوير والتطوير عنده ضعيفاً أو مكبوتاً .وطبيعي إذن أن يكون الرجل في شعر المرأة موضوعاً كما أن المرأة لا تزال في شعر الرجل بشكل عام، «موضوعاً».

❖ كيف ترى المرأة في شعر كل من: نزار قباني، محمد الماغوط، أنسي الحاج، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل؟

❖❖ جوابي عن سؤالك هذا يفرض علي أن أعيد قراءة شعر هؤلاء الشعراء. وهذا أمر يتعذر تحقيقه في إطار هذا الحوار. ربما أنني لا أحب ولا أريد أن أقول إلا ما أنا واثق ومقتنع به. فإنني أعتذر عن الإجابة.. ولكن هذه مناسبة لأشير إلى أن في شعر هؤلاء جميعاً أشياء أحبها وأعجب بها.

❖ إذن كيف ترى شعر الشاعرات: نازك الملائكة، لميعة عباس عمارة، هدى نعماني، سنية صالح، إيتيل عدنان. لا أسألك رأياً نقدياً، بل تذوقياً.

❖❖ سأجيب اعتماداً على ذاكرتي التي كثيراً ما تخونني. لذلك أعتذر إن كان جوابي غير نقدي. (لكن هل هناك تذوق لا يستند إلى نوع من النقد؟)

إن في الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الكثير من الإحراج لمن لا يريد أن يتسرع في رأيه - مثلي شخصياً - أو في تذوقه.

نازك الملائكة: في «قرارة الموجة»، كما أذكر، تقدم نازك الملائكة قصائد بالغة الأهمية في إطار تطور بنية القصيدة العربية.

لميعة عباس عمارة: في شعر لميعة عباس عمارة عذاب جميل، وسر جماله هو في أنه يتقنع بالفرح وغبطة الحياة بنشوة الحب، غالباً.

سنية صالح: العذاب هنا هو الشعر نفسه. صوت معذب، عذب.

إيتيل عدنان: بين الكاتبات العربيات اللواتي لا يفصلن في كتابتهن بين «القلب والعقل» أو بين «العاطفة والفكر». إيتيل عدنان شخصية فنية مدهشة.

❖ أدونيس المفكر، الباحث، الشاعر، العام. يعرف الناس، كل الناس موقفه، آراءه، أفكاره. ولكن من هو أدونيس الرجل العادي؟ الزوج؟ وإلى أي مدى يبتعد الشاعر عن تفاصيل الحياة اليومية؟ كيف يحكي عن علاقته العائلية؟

❖❖ لا أظن أنني كزوج أو رب أسرة، شخص ناجح من الناحية الاجتماعية على الأخص. ومن ناحية العلاقات التي يفرضها البيت والأسرة، سواء منها الداخلية أو الخارجية. ثم إن عالم القيم العربية المرتبطة بالزواج والبيت والأسرة، عالم يقوم على المواصفات والأعراف والتقاليد.

❖كيف تتحدث عن علاقتك الأسرية؟ علاقتك بابنتيك مثلاً؟

❖❖ علاقتي بابنتي، أرواد ونينار، ليست علاقة أبوة وإنما هي علاقة صداقة.

وفي جميع الحالات أجد نفسي جذرياً في الطرف الآخر الناقض لمجتمع الأبوة وعلاقاته، خصوصاً كما تمارس في المجتمع العربي.

❖متى يفرح أدونيس؟ متى يحزن؟ يغضب؟ وكيف؟

❖❖ لحظة الفرح بالنسبة إلي هي لحظة الحب ولحظة الإبداع. أما الحزن فغلاف شامل يغلف حتى هاتين اللحظتين. وأغضب على نفسي في الدرجة الأولى.

❖ ماذا بقي لك من الطفولة؟

❖❖لم أعرف الطفولة كما يعرفها الأطفال عادة. للظروف الصعبة التي نشأت فيها في قرية فقيرة دور كبير. كأنني ولدت «كبيراً»، شجرة أو حقلاً أو تلة. فمنذ طفولتي عملت في الحقل. زرعت، وحصدت، وعشت مع الشجر وجلست في حضن الشمس حتى التعب.

اليوم أتذكر طفولتي، أعني أنني «أبتكرها»، ولهذا أشعر أنني أعيش لحظتين متحدتين في جسد واحد: لحظة الطفولة ولحظة الكهولة، لكي لا أقول الشيخوخة أو لكي لا أقول الرجولة.

❖ عم تبحث في الصداقة؟ هل يضايقك الأصدقاء؟ هل تفضل صداقة المبدعين؟

❖❖ جوهر الصداقة الصدق. إن إنساناً يكذب على الآخر (أي يكذب على نفسه) لا يمكن أن يكون صديقاً. أن تكون صديقاً هو أولاً أن تكون نفسك. وأن تصادق الآخر لذاته. الصداقة موهبة، طاقة إبداعية، وليس في الصداقة التي هي في هذا المستوى، وهو نادر، ما يضايق. ليس فيها، على العكس، إلا ما يغني ويبهج ويعمق فهم الإنسان لنفسه وللآخر. والصداقة بين الشعراء إبداع آخر مشترك.

❖ كيف يبدو سلوكك إزاء الناقد؟

❖❖ يعجبني الشخص الذي ينقدني بفهم أكثر من الشخص الذي يمدحني بجهل!

❖ الشاعر عموماً «نجم الأمسيات الشعرية»، كيف يعبر أدونيس عن داخله في الأمسيات؟

❖❖الشاعر العربي يهتم إجمالاً في الأمسيات باستعداد الآخرين لاستقباله أكثر مما يهتم بإعداد نفسه لكي يكون جديراً بالاستقبال الذي يجدر به الشعر والشاعر.

شخصياً أعنى بإعداد نفسي بمثل هذه الجدارة.وحينذاك لا يعود «الكم» مهماً. القيمة لست كمية بل كيفية. وكثرة العدد لا شأن لها في إرساء القيم الفنية أو تحطيمها. لذلك فسيقبل عليه الجميع اليوم أو غداً أو بعد غد.

❖ في عصر التلفزيون والفيديو، هل اختلفت حقاً علاقة الشاعر بجمهوره بين قصيدته المرئية والمسموعة وبين قصيدته المكتوبة؟

❖❖ لا شك في أن هذه العلاقة تغيرت وتتغير. لا شيء يضاهي العلاقة المباشرة بين الشاعر والجمهور. شخصياً أشعر أنني فيما أقرأ قصيدتي على الجمهور أقرأ كل وجه وأتحدث مع كل مستمع، وأتجول بين الحضور، وأصافحهم واحداً واحداً بغبطة عظيمة. لكن التلفزيون والفيديو أعطيا للشاعر من جهة ثانية مجالاً أوسع للاتصال مع جمهور أوسع لا بالنسبة إلى المكان وحده، بل إلى الزمان أيضاً.

أجرت الحوار: هادية سعيد

مجلة «المجلة» ، لندن نوفمبر 1984

شعرياً لم نبلور من حداثتنا حساسية جديدة

❖ على أي نقطة توازن يقف أدونيس اليوم؟

❖❖ هذا السؤال يفتح أمامي نقطة اللاتوازن. لا أعرف في الحقيقة ماذا تعني بكلمة توازن؟ أظن أن الشاعر والباحث أيضاً.. استطراداً كل خلاق أو مبدع لا بد له من أن يكون في نقطة جموح أكثر من أن يكون في نقطة توازن.

❖ نقصد بالتوازن هنا أن الإنسان الذي يعيش حرباً مهولة، غامضة مديدة ومفتوحة كحرب لبنان لا بد من أن يفقد بعضاً من التماسك حتى وهو في قمة صموده وعمق فهمه لما يجري من حوله؟

❖❖ لنقل نقطة مكاشفة كأمل وإذن..

❖ كما تريد ولكن..

❖❖ التوازن بالنسبة لي هو أنني آمل في أن الشعب اللبناني سينهض من هذه المحنة أكثر قوة وتطهراً وحيوية من أي وقت مضى. أنظر إلى هذا الذي يجري في الجنوب وأرى قوة البرهنة على كلامي.

❖ شعرياً، كيف يتجلى هذا الأمل لدى أدونيس؟

❖❖ أعتقد أن التجربة التي خاضها ويخوضها الشعب اللبناني تفتح أفقاً جديداً للتجربة الشعرية وستظهر نتاجات أثق بأهميتها وكثافتها الإبداعية كما أنها ستكون بالتأكيد علامة فارقة في تاريخ الشعر العربي.

على أن التجربة حتى الآن لم تزل غير واضحة المعالم، على الأقل بالنسبة لي ولا بد من وقت كي تختمر العوامل والتفاعلات المهيئة لها في الصميم.

❖ ولكننا كثيراً ما نسمع مصطلحات «أدب الحرب» و«شعر الحرب» ما رأي أدونيس بهذه الترديدات؟

❖❖ شخصياً لا أؤمن بمثل هذه العبارات. الشعر الحقيقي هو دائماً شعر حرب.. شعر حرب على المفهومات التقليدية وكل ما يعيق تفتح الإنسان وحريته. شعر حرب ضد كل ما يثقل الإنسان ويلجم تطلعه نحو مستقبل أفضل. لذلك ما يقال من أن الشعر يجب أن ينخرط في المناسبات، اليوم حرب وغداً وثورة وبعد غد مشكلات اجتماعية، هذا في رأيي نوع من إلحاق الشعر في السياسة، أي هو خطاب السياسيين وليس خطاب الشعراء.

❖ ما رأيك بالنتاج الشعري الأدبي الذي نبت وينبت على هامش المحنة اللبنانية؟

❖❖ من الصعب أن نحكم بشكل عام على هذا النتاج، لا بد من قراءته نصاً نصاً، وهذا ليس متاحاً الآن. على أنه يمكن أن يكون هناك نص جميل ولدته ظروف الحرب فعبر عن جزء من دراميتها المستمرة. ولكن بشكل عام يمكن القول أن تحويل الحرب إلى موضوع إنشاء وضعي، هذا أمر غير مقبول لدي ولا أعتقد أن أحداً من المعنيين بالشعر أو الفن يرضى به، وهو أساساً يناقض الشعر عينه.

❖ برأيك هل تجاوز الشعر العربي الحديث «قطوع» مسيرة القلق البنيوي التي يعانيها في مساره كبديل شرعي متصل ومغاير لتراث الكلاسيكية الشعرية العربية؟

❖❖ ثمة إبداعات عربية في العصر الراهن مهمة جداً وترقى في مستواها إلى الإبداعات العربية الكبرى، وكذلك إلى الإبداعات العظيمة في العالم. لكن لا أعتقد أننا كحركة إبداعية راهنة استطعنا أن نبلور من التجربة الشعرية العربية الحديثة عصراً جديداً من

الحساسية الجديدة والفهم الجديد والمقاربة الجديدة للأشياء والعالم.

لا نزال في مرحلة تأرجح. وأظن أن لدينا الوقت لتحقيق ذلك، ففي مدى أقل من نصف قرن من عمر الحداثة العربية لا نستطيع فعلاً أن نحقق هذه القطيعة الجماعية مع الشعر العربي القديم.

❖ وهل هذه القطيعة الجمالية مع القديم مطلوبة فعلاً؟

❖❖ لا ليست مطلوبة بالمعنى الحضاري والثقافي. وإنما أنا أقصد ضرورة أن نضيف إلى الجمالية العربية القديمة جمالية جديدة بكامل المعنى، وهذه الجمالية الجديدة لم تكتمل برأيي معالمها بعد رغم أننا قمنا بإنجازات مهمة جداً.

❖ إذن زمن القصيدة العربية الحديثة لا يزال في بدايته وما يزال قابلاً لمزيد من المنعطفات الخطرة؟

❖❖ بدون شك. لأن أفق الإبداع لا ينتهي وهو دائماً في حال ضرب في المجهول. ولكي نبدع الجديد في لغة كالعربية تعود شعرياً إلى ألفي سنة (يعني هي أقدم لغة شعرية حديثة في العالم الحديث، وأحدث لغة في الوقت نفسه)، فإذا كان عمر اللغات الشعرية في العالم لا يتجاوز 500 ـ 600 سنة، فإن عمر لغتنا الشعرية هو ألفا سنة. فلكي ينتج الشاعر العربي الجديد شعراً جديداً بالمعنى العميق للكلمة بلغة هذا عمرها الشعري، فالأمر ليس سهلاً البتة.

❖ إذن، «الموروث» الشعري العربي الحديث لا يزال غير مهيأ لأن يشكل «موروثاً» للحداثة الشعرية عندنا؟

❖❖ أقصد أن الحداثة عندنا لم تصبح كلاسيكية بعد. فحين تتحول الحداثة إلى كلاسيكية، يعني حين تصبح لها قيمها وقواعدها وقوانينها وجمالياتها في ذاتها، بهذا المعنى تصبح كلاسيكية. حينذاك

يمكن القول إن عصر الحداثة اكتمل. وأنا أعتقد أن عصر الحداثة لا يزال عصر بحث وتطلب وتفتيش ومغامرة وتجريب.

❖وأين تضع النصوص الشعرية والأدبية الحديثة المعممة في إطار هذا المناخ؟

❖❖ هذا السؤال هو من الأسئلة التي تحتاج الأجوبة عنها إلى نصوص تقرأ عينياً لنستخرج منها أحكامنا. غير أنني سأقول حكماً على شيء من التجاوز وهو أن النص الحديث حتى يكون مهماً بالنسبة إليّ ينبغي أن يحقق ثلاثة أمور أساسية هي:

الأول: أن ألمس فيه (أي في النص) شيئاً لا أعرفه في الشعر الذي قرأته سابقاً، بمعنى أن يضعني هذا النص أمام المجهول.

الثاني: هو أن يكون هذا المجهول الذي يضعني أمامه محققاً قطيعة معرفية وجمالية مع الماضي التقليدي.

الثالث: هو أن ينقل إليّ هذا الذي قلته بلغة شعرية جديدة.

النص الذي يستوفي هذا الأمور أعتبره في رأيي نصاً أساسياً ومهماً في إضافته وحداثته الإبداعية. وهو بالضرورة يتكامل مع القامة الإبداعية الحضارية لتراثنا العظيم.

❖ وهل هذه الأمور الثلاثة هي من ضمن شروطك العشرة لتأسيس كتابة جديدة على نحو ما قرأناه سابقاً في مجلة «مواقف»؟

❖❖ أنا لا أضع أسساً لكتابة جديدة. وأنا ضد وضع أسس لكتابة جديدة. كل ما في الأمر هو أنني حاولت أن أبدي رأياً في الشعر أو حدساً بالجيد منه وقد «منهجته» في بعض المبادئ، هذه المبادئ بالطبع لا تلزم أحداً وإنما أحاول أن تلزمني أنا نفسي. ثم أنا في المناسبة ضد التعليمية أياً كان مصدرها وتوجهها. والشاعر يجب أن يكون سيد نفسه ومعلم نفسه. طبعاً بعد أن يعي الشاعر، هذا

الوعي في الصميم، عليه أن يتعلم من كل شخص ومن أي تجربة مهما كانت هامشية أو هشة.

❖ مهمة الشعر، هل هي أخلاقية، اجتماعية، سياسية، دينية، أم كل ذلك عبر تلقائية نفاذ وراء ظواهره المتناقضة المشوشة؟

❖❖ لا هذا ولا ذاك. مهمة الشعر في الدرجة الأولى هي: الشعر. مهمتك كشاعر تتلخص في أن تبدع شعراً عظيماً، وحين تبدع مثل هذا الشعر فأنت في الضرورة تخترق العالم، تخترق المجتمع في قيمه وأخلاقيته وسياسته، وكل ما فيه. هذا النفاذ في جسد المجتمع وأعماقه قد يرى فيه الناقد بعداً سياسياً هنا وقد يرى فيه بعداً اجتماعياً في مكان آخر. لكن الشاعر لا يخطط لذلك ولا يفكر فيه. مهمة الشاعر أعود وأكرر هي أن يبدع الشعر وأن يكون في هذا الإبداع مختلفاً ومغايراً.

❖ لا شك أن موروثنا الشعري العربي الكلاسيكي يحفل بأصوات شعرية مهمة جداً، ولا زال بريقها يشع حتى الآن. والسؤال هنا كيف يتعاطى أدونيس ونصوص بعض الشعراء العرب الكلاسيكيين المعاصرين أمثال محمد مهدي الجواهري، بدوي الجبل، الشاعر القروي، الأخطل الصغير، عمر أبو ريشة... الخ. وذلك بالاستناد إلى إعجابه بالرموز الشعرية العربية الكلاسيكية؟

❖❖ هؤلاء الشعراء متفاوتون كثيراً ولا يجمع بينهم في تقديري إلا الجامع الشكلي الظاهري. فمحمد مهدي الجواهري حال تختلف كلياً عن أبي ريشة وبدوي الجبل. ليست له أية علاقة بالشاعر القروي والأخطل أيضاً. هو مختلف عن كل من هذه الأسماء. ولو سألتني عن الجواهري أو عن بدوي الجبل في ضوء ما أعرفه من الشعر العربي القديم لقلت لك مثلاً بأن الجواهري هو إعادة كتابة

للشعراء القدامى لكن بأفكار مستحدثة. إنما النسيج اللغوي والنسيج الجمالي واللغة الشعرية هي كلها قديمة. والشيء عينه ينطبق على بدوي الجبل. لكني أجد في شعر بدوي الجبل بعداً ذاتياً أكثر مما أجده عند الآخرين. وهذا البعد الذاتي في شعره يعصمه إلى حد ما من كونه إعادة كتابة للماضي.

❖ ألا ترى أن الشعر الكلاسيكي بمستطاعه التعبير بامتلاء عن مشكلات العصر وتناقضاته وتفاصيله الحياتية المعقدة؟

❖❖ هذا صحيح، ولكنه ليس ذنب الشعر الكلاسيكي بذاته. يعني حين أقول مثلاً أن أسلوب رافائيل لم يعد صالحاً لنرسم به ما ينعكس من مشكلات العصر الحاضر فهذا ليس ذنب رافائيل وأسلوبه. رافائيل يظل عظيماً وليوناردو دافينتشي كذلك، وبيكاسو لا يمحو ليوناردو دافينتشي. كذلك الشاعر العربي الحديث لا يمحو المتنبي أو امرؤ القيس. وشكل امرؤ القيس وشكل المتنبي يظلان في ذاتهما وضمن إطارهما التاريخي عظيمين جداً. فنحن إذن ليس لنا شيء ضد الشكل بحد ذاته ولسنا معه بحد ذاته أيضاً. نحن مع الشاعر الذي يعي إيقاع حياته المعاصرة ويعمق عبر هذا الإيقاع تجربة حية جديدة يبتكر لها الشكل الذي يراه ملائماً.

❖ أدونيس، أنت واضع خارطة القصيدة التي تمور بشبكية اتجاه حضارتنا والحضارات الإنسانية الأخرى، كيف تربط مناخك العربي بمناخ العالم والعكس أيضاً عبر الشعر؟

❖❖ أعتقد أن كل خصوصية عميقة هي في اللحظة عينها عالمية أيضاً. يعني أن تحس عبقرية اللغة العربية وجاذبيتها وسرها وتبدع من ضمن هذا الإحساس أو من ضمن هذا الوعي، أنت في اللحظة عينها تكون عالمياً. إذن العالمية هي هذا النفاذ إلى أسرار التجربة الإنسانية وإلى عمق أعماقها. وليست أبداً في هذا الربط الخارجي.

وأي شاعر عربي ينفذ إلى هذه الأعماق ويفصح عنها بجد وتعمق يكون في رأيي عالمياً ومخترقاً ضمائر الجميع.

❖ واحد من البحاثة الغربيين يقول إذا كان الشعر هو القوت الروحي المتبقي للعالم، فإن هذا الشعر لن تجدوه إلا عند العرب في شعرهم القديم والحديث معاً، ما تعليقك؟

❖❖ جميل جداً هذا الكلام. وواضح أن قائله يحب الشعر العربي ويخوض دائماً فيه، إلا أنه يكشف عن وجهة نظر أخرى مهمة جداً وهي أن العالم الغربي قتل البعد الإنساني الحميم في الفرد، قتله باجتياح الآلة والتكنولوجيا والمكننة وهذه التي حولت وتحول الفرد الغربي إلى مجرد رقم حسابي في الآلة الكمبيوترية الكبرى. وأستدرك فأقول أننا نحن العرب وعلى الرغم من تراكم آلامنا ومشكلاتنا وانحطاطنا أيضاً على مستويات كثيرة، يبقى لنا هذا البعد الإنساني الحميم الذي افتقده الآخرون.

❖ ولكن شعرنا الحديث لا يصل إلى حيث يجب أن يصل في الغرب والعالم أجمع.

❖❖ هذا فيما أعتقد ليس ذنب الشعراء، إنه ذنب الأنظمة والأجهزة الثقافية والإعلامية العربية في الإجمال. وكذلك هو ذنب المؤسسات الثقافية والأنظمة الغربية التي تحارب الثقافة العربية والحضارة العربية في الغرب منذ زمان طويل.

لكن إذا قومت الشعر العربي الحديث، وقارنت بينه وبين شعر العالم المجايل له (سواء أكان في فرنسا أو الولايات المتحدة أو الاتحاد السوفييتي أو أي بلد أجنبي في العالم) لوجدت أن شعرنا العربي الحديث يتفوق في الكثير من نصوصه على نصوص الشعراء المعتبرين في العالم. لكن تجد أن أي شاعر من أي بلد من البلدان التي ذكرتها يترجم له ويحكى عنه بينما الشعراء العرب قلما يحكى عنهم أو قلما

يترجمـون. وهـذا التجاهـل المتعمـد يخـدم أغراضـاً سياسـية باتـت معروفة في شبهتها واستهدافاتها بعامة.

❖ في ضوء هذا الكلام كيف تقوّم جائزة نوبل، ألا تـرى مـثلاً أنها منحازة بالمعنى السياسي العميق إلى جهات صهيونية مشبوهة؟

❖❖ أظـن أن جـائزة نوبـل فقـدت الكثير مـن مـصداقيتها وفقـدت الكثير من قيمتها المعيارية في الأدب وهـذا مـا لا نقوله وحدنا، وإنما يقوله معنـا أشـخاص كثيرون في الغـرب عينـه. ويقـول أشـخاص حتـى ضمن عضوية لجنة الأكاديمية السويدية عينها، أنا شخـصياً سمعـت عضواً من هذه الأكاديمية يقول تقريباً مثل هذا الكلام.

❖ ومع ذلك، فهي في عيون الكثيرين من أدباء العرب والعالم؟

❖❖ كل أديـب أو شـاعر حقيقـي في العـالم لا يحتـاج إلى شـهادات مركبـة. الـشهادة الـتي يطمـح إليهـا الـشاعر، تتجلـى في الوصـول إلى ضمائر الآخرين والتفاعل الإنساني الحقيقي معهم.

❖ أخـيراً هـل مـن كلمـة لـك حـول «ثقافـة الـدم» و«حكمتـه» في الجنوب اللبنانـي؟

❖❖مـا تفعلـه المقاومـة الوطنيـة في الجنـوب هـو عـين المعجـزة والأسـطورة المحققـة علـى الأرض. وشـعبنا العربـي علـى امتـداد الجغرافيـا العربيـة لـيس ببعيـد عـن هـذه البطـولات وخـصوصاً إذا تهيأت له الظروف والأرضية اللازمة لذلك.

تحية للمقاومة الوطنية في الجنوب اللبنـاني، هـذا الـضوء الـصغير الذي يحزم جبال ظلمتنا الشاهقة وتحية لأهـل الجنـوب الـذي يـشهد لهـم تـاريخ هـذه الأمـة بـصنع الجديـد علـى صـعيد الحيـاة والإبـداع والحرية.

جريدة «الخليج»، الشارقة، 2 ديسمبر 1984

الحداثة هي الانفتاح على المجهول

❖ بماذا تبرر غياب «الجنون» عن الثقافة العربية اليوم؟ في القديم تجنبوا التراجيديا والأساطير اليونانية، لماذا لم تفرز طرفاً للاعقلانية للحصول على المعرفة؟

❖❖ ليست الثقافة العربية وحدها التي لم تعترف بالجنون، بل الثقافات كلها اليوم بدأت بعض مظاهر هذا الاعتراف في بعض الأوساط الضيقة الفردية. كان الجنون يعد شيطانياً والشيطان يجب أن ينفى، غير أننا يمكن أن نرى بذوراً للاعقلانية، أي لما يتطابق مع الجنون أو يؤسس له عند بعض المتصوفين: النفري، الحلاج. واليوم أستطيع أن أقول أنه لم يعد أمام العربي غير الجنون. وهذا ما قلته في «هذا هو اسمي». لم يعد غير الجنون. فحين يصبح التعقل والتقعيد والقولنة قيوداً تشل فاعلية الإنسان وتقتل في نفسه كل رغبة، يصبح الجنون شرطاً أولاً للوجود والفكر. حتى أن مفهوم الجنون يلغى ولا يجوز النظر إليه كحالة مرضية كما هو شائع. الجنون هو اللاتلاؤم مع الواقع واللاتلاؤم هو شرط الإبداع اليوم.

لقد وصلت حياتنا في المجتمع العربي إلى درجة من التنظيم القواعدي تشارف الجمود الكامل. بحيث أصبح التحرر منها مقياساً للوجود ذاته، وبحيث لا يمكن التحرر إلا بهذا النوع من الجنون، الذي يحدث انقلاباً في بنية الحياة، وبنية التفكير، حتى في الشعر الذي هو حصراً جنون نفتقده في الشعر العربي المعاصر. فمعظم هذا الشعر عقلاني منظم، مفكرن، جثة عائمة حزينة.

❖ في الثقافة العربية هناك رفض لما هو حياة يومية وثنية، نحن نعيش في النصوص وليس في الحياة. من هنا جاء الرفض للأدب الشعبي. حتى «ألف ليلة وليلة» انتبه إليها الآخرون؟

❖❖ نحــن موجــودون ككائنــات مجــردة نعــيش في التعــاليم، ولا نعيش في الحياة، ولذلك فإن أول ما نحتاج إليه هو عودة المكبوت في الجسد العربي. أي عودة الجسد لنفسه. ودون هذه العودة لن تفيد الإيديولوجيات ولن تفيد الثورات. لأن الثورات قد تغير البنى التحتية والفوقية كما يقال، ولكن الحاجة الأساسية هي لتحطيم ما تحت التحت وما فوق الفوق.

❖ إذن بنية القصيدة هي التجلي اللغوي لهذا الوجود التعاليمي، لهذا الوجود الذي يرفض الجسد وبالتالي الأرض ومعناها؟

❖❖ فيما يتعلق بالقصيدة إجمالاً، نحن نكتب كلاماً على كلام. أي أن القصيدة العربية إجمالاً هي مقابلة للشيء أو مقابلة للفكرة أو مقابلة للعالم. نوع من الوصف، ليس العالم مكتوباً وليس الجسد مكتوباً. ومن هنا الثورة الحقيقية في الشعر ليست في مجرد الخروج على أوزان الخليل كما يردد بعضهم، وليست في مجرد الكتابة بالنثر، وإنما هي في تغيير مفهوم الشعر ذاته، أي تغيير أشكال المقاربة، بحيث لا تعود اللغة هي التي تكتبنا، بل يصبح الجسد هو الذي يكتب اللغة.

❖ الشعر العربي تحول إلى لعبة بلاغية ولغوية خاوية، صار هدف الشاعر الالتهاء بالكلمة وليس إبداع الحياة فيها ومن خلالها.

❖❖ ليس الشعر مجرد كتابة قصيدة ناجحة أو غير ناجحة، عظيمة، أو رديئة، وإنما الشعر هو دائماً بحث عن الشعر. الشعر سؤال. الشعر العربي اليوم في كثرته الغالبة جواب، لذلك ليس شعراً، هو تعاليم وأفكار وإيديولوجيات وزبد.

❖ الحديث عن الحداثة في مجتمع قروسطي، مجتمع غير حديث مثل مجتمعنا العربي، أليس بحثاً عن أجوبة غربية لأسئلة طرحها الغرب خاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين؟

❖❖ أولاً وفي هذا الصدد أقول النقاط التالية:

أولاً: ليست الحداثة في ذاتها قيمة إيجابية. فقد تكون الحداثة انحطاطاً ورداءة.

ثانياً: الحداثة مجرد سمة.

ثالثاً: مشكلة الحداثة كما بحثتها أنا شخصياً، عدت إلى تاريخيتها في النقد العربي القديم واستفدت طبعاً من تاريخيتها في النقد العربي.

رابعاً: تتركز أهمية الحداثة في كونها حساسية حادة بالحاضر وانقطاع عن التقليدي.

خامساً: الحداثة علاقات مغايرة بين المفردة والمفردة، على مستوى اللغة، بين اللغة والعالم وبين الشاعر والعالم.

سادساً: إذا قومنا النتاج الشعري العربي الراهن استناداً إلى ما تقدم، فإن هذا الشعر لا يزال بعيداً عن الدخول في الحداثة، خصوصاً أن الحداثة انفتاح على مجهول ما، يحيل دائماً من مجهول إلى آخر لا ينتهي. والشعر العربي المسمى حديثاً اليوم هو في معظمه لا يحيل إلا إلى المعلوم. وبهذا المعنى لا يزال بعيداً عن الحداثة. أخيراً، علينا أن ندخل مرحلة هي مرحلة نقد الحداثة كما جاءتنا من الغرب من جهة، وكما ورثناها من جهة ثانية. وأن نركز على شعرية النص لا على حداثيته أو قدميته.

❖ هذا يجرنا إلى الكلام عن الغرب، الحداثة كما هي اليوم إنجاز غربي في مجملها العام. أليس تعلقنا بمنجزاته تعلقاً أوديبياً، والغرب في هذه الحالة أب نحاربه ونقلده، هكذا على الأقل يرانا الغرب، طفولة وشعراً وثورة وتقليداً له؟

❖❖ أولاً، ليس كل ما قاله الغرب عن الشرق خطأ. وإذا حسبنا وعي الغرب للشرق خاطئاً جملة وتفصيلاً، فمعنى ذلك أننا نقع في

لعبة الغرب نفسها . الحقيقة أن الرؤية الأولى للشرق ليست رؤية شرقية وإنما هي رؤية إنسانية للإنسان والعالم ككل. الغرب هو الذي انفصل عن الشرق الأب. ثورة الغرب هي ثورة ضد الأب الذي هو الشرق. لكن ما إن اكتملت هذه الثورة في العقلانية، حتى بدأ الغرب يعود - في الفن على الأخص - إلى أحضان الأب الذي هو الشرق. بهذا المعنى أتحدث عن شاعرية الشرق. لا بمعنى الانفصال. واليوم الوعي الغربي الاستعماري هو الذي يصر على هذا الانفصال بين غرب وشرق، في عملية لتبديل الأدوار، بحيث يصبح الغرب هو الأب والشرق هو التابع المتخلف. إن تاريخ الغرب الحديث لمن يدرسه بعمق ليس إلا مجموعة من مواقف الثأر وردود الأفعال تجاه الشرق.

❖ ألا ترى أن الشرق يتطابق أو قل يلتقي مع وعي الغرب الشقي؟

❖❖ الغرب اليوم هو غربان بشكل عام، غرب التصنيع الاستعماري الساحق، والغرب المكبوت المسحوق. وهذا الثاني امتداد للشرق. ونظراً للظروف التاريخية التي يمر فيها الشرق، فإننا نرى أن الثورة على الغرب هي في الغرب نفسه أعمق منها في الشرق.

كذلك نرى الشرق يأخذ عدة رموز، وأقنعة في الغرب. الشرق هو رمز اللاعقلاني معنى ذلك الجسد. ورمز كل ما يفلت من الحدود والقيود. الشرق هو الماء المتدفق، والغرب هو الأنبوب طبعاً. هذا الشرق الذي نعيش فيه اليوم على مستوى المؤسسة والنظام، وما هو سائد، صورة عربية مشوهة عن الغرب الرأسمالي.

❖ دعوتك إلى الهدم، أليست جنوناً في مجتمع جثة. أليست دعوة ناقلة؟

❖❖ أشعر بذلك. لكن ماذا نفعل؟ ليس لك غير الجنون وإلا فأنت لا شيء.

❖ لكن الجنون بمعنى ما هو غياب الهوية والتلاشي في الكون وبالتالي الذهاب إلى اللاشيء.

❖❖ لكن هذا اللاشيء هو ما بقي لنا. هو وجودنا الحقيقي. الرماد الذي نعالجه.

❖ أنت تقف في الخط النقدي اللاعقلاني الغربي. خط الهدم والقيامة. هذا الخط الذي من أهم رموزه في الغرب «نيتشه، فان غوغ، ورامبو» ماذا هدمت أنت؟

❖❖ هدمت لغة شعرية كاملة. أي هدمت طريقة تاريخية من النظر إلى الأشياء والعالم والتعبير، كما هدمت اليقينات والمسلمات وزرعت الشكوك والمهاوي في هذا الإطار، وهذا يكفي.

❖ لماذا اخترت أن تنقل سان جون بيرس للغة العربية. هذا الشاعر الغنائي والكوني، هذا الرجل البعيد عن الخط اللاعقلاني والنقدي في الغرب، حتى أنه كان يسخر من أهم رموز هذا الخط في القرن العشرين، أي من السورياليين؟

❖❖ أنا لا أراه لاعقلانياً، وأراه أكثر تهديماً من «بروتون» نفسه، وأكثر شاعرية. الشاعر في الأخير لا يهدم بأفكاره، وإنما بنسيجه الشعري.

❖ ولكن سان جون بيرس يتكلم عن إنسان هيجلي في ملامحه. إنه إنسان غربي وعالمي في آن: مؤسس الممالك الكبرى. بهذا المعنى ألا نستطيع القول بأنه يشكل الموازي الشعري للرؤية الهيجلية؟

❖❖ الموازي الشعري لا بالمعنى الاستعماري، وإنما بالمعنى الإنساني الملحمي. وهو يخاطب الإنسان كإنسان ولا يخاطب الغرب كغربي.

❖ ممن تقترب؟

❖❖ أنا أشعر بأني قريب إلى كل الذين يمارسون تفكيك المعرفة الغربية وتفكيك آليات الغرب الفكرية، سواء على صعيد الفلسفة أو الفن أو الشعر. لذلك أشعر بأنني قريب إلى هيراقليطس وإلى هيدغر وإلى رامبو، على سبيل التمثيل لا الحصر.

❖ تبدو من خلال متنك الشعري زراعياً ووثنياً. رموزك وأدواتك تدور حول معاني الموت والانبعاث والدم، حول معاني الأرض إجمالاً. ماذا تقول في هذا السياق؟

❖❖ أنا أكيد وثني. ربما عائد ذلك إلى أنني ضد الواحد، لأن الواحد هو التوتاليتارية. الواحد هو الطغيان والعنف والقضيبية. الوثن هو الإنسان على مستوى الأرض. الكثرة الديمقراطية، هو، الأنا والآخر في آن واحد، ولغته ليست لغة الواحد التي تمنح للآخر كعطاء، وإنما هي اللغة المشتركة أصلاً بين الأنا والآخر والتي تؤخذ ولا تعطى.

أنا ضد التقنية، لأن التقنية تعمل. وأنا من جهة الأرض لأن الأرض تبدع.

❖ أحياناً أتمثلك سؤالاً لا ينتهي. أهميتك تقع في ما أثرته من قضايا. فيما سببته من ارتجاج لهذا الخطاب العربي التعليمي والجامد وليس فيما حاولت من أجوبة.

❖❖ صحيح. لذلك أشعر دائماً أنني أكاد أخون نفسي حين أقف موقفاً ما يجيب. أرجوك أن تمحو هذه الأجوبة التي سمعتها وسمها سؤالاً.

المسألة ليست مسألة الأجوبة وإنما هي مسألة السؤال. إن مأساة العرب اليوم هي أنهم متخمون بالأجوبة، ولكنهم في الوقت نفسه لا يعرفون بأن يكونوا أنفسهم. اليوم حين يبدأون بطرح أسئلتهم الخاصة على هذا العالم الذي يواجهونه.

❖ ألا ترى أن موقفهم لم يتغير منذ فجر الثقافة العربية في القرون الهجرية الأولى؟ من أمثلة ذلك أنهم عندما نقلوا التراث اليوناني عزفوا عن الميثولوجيا والأعمال المسرحية اليونانية، أي عزفوا عن الجانب اللاعقلاني في هذه الثقافة وأخذوا أكثر ما أخذوا الأجوبة الأرسطية؟

❖❖ كل ما كتبه العرب باستثناء التصوف والقرآن الكريم هو أجوبة على أجوبة تقبيحاً أو تحسيناً، مخالفة أو موافقة.

❖ألا ترى أن هذا الموقف الجوابي الإيماني من العالم استمر عندنا حتى في اللحظة الماركسية. فالماركسية تحولت عندنا إلى إيديولوجيا فقط، إلى جملة من المسلمات الشبيهة بالمسلمات الدينية؟

❖❖ الماركسية عندنا نوع من الجواب الديني، لذلك ليست لدينا ماركسية عربية بالمعنى الدقيق للكلمة. إنها في البلاد العربية من حوالي نصف قرن لكنك لا تجد إسهاماً عربياً واحداً يمكن أن يعد مصدراً إبداعياً ماركسياً.

❖ كأن البنية الذهنية العربية أسطورية مستعصية على التاريخ وتحولاته الرافضة لأي تغيير؟

❖❖ هذا ما أردت أن أحلله في «الثابت والمتحول»، وفي رأيي أن هذا عائد إلى الواحدية اللاهوتية التي تأسست فيها، في حركة واحدة، الحياة العربية والنظام العربي والفكر العربي. وهذه البنية لا تفسر بالعوامل الاقتصادية كما يفسر بعض الماركسيين ولا يمكن تغييرها بمجرد تغيير الأنظمة السياسية، وإنما تحتاج إلى ثورة تغير أسس ما تحت التحت، وما فوق الفوق، تزلزل بنية الغيب وبنية المادة وبشكل خاص الجسد.

أجرى الحوار: خالد النجار

مجلة «صوت البلاد»، قبرص 12. 11. 1984

العروبة مصيري وهويتي
انتماء ولغة وثقافة

❖ كُرّم أدونيس شهراً كاملاً في باريس، من الجهة التي قامت بهذا التكريم، وكيف تم، وما الأسباب؟ ولماذا تم اختياركم أنتم، دون سواكم؟

❖❖ عقدت قبل هذا الشهر من تكريمي، في المركز الثقافي الدولي في «روموبون» قرب باريس، ندوة خاصة لدراسة شعري، وانطلاقاً منه لدراسة ترجمة الشعر العربي إلى اللغة الفرنسية، وما تطرحه هذه الترجمة من مشكلات، وقد استمرت هذه الندوة عشرة أيام، وشارك فيها شعراء وكتاب وبعض علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، وسوف تصدر أعمال الندوة في كتاب مستقل هذا الصيف في باريس.

وأعتقد أن الدافع الأساسي إلى إقامة الشهر التكريمي في «بيت الشعر» في باريس، يكمن في ما حققته ترجمة مجموعتي الشعرية «أغاني مهيار الدمشقي» إلى الفرنسية من تأثير في الوسط الشعري الفرنسي، بخاصة، والوسط الثقافي، بعامة. فقد فرضت حضوراً خاصاً ومتميزاً للشعر العربي الحديث.

ولست وحدي الشاعر العربي المعاصر الذي ترجم إلى الفرنسية، فقد ترجمت بعض أعمال السياب والبياتي ومحمود درويش ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وأحمد حجازي.

وأضيف إلى ذلك أن المحاضرات التي ألقيتها في مايو 1984 في «الكوليج دو فرانس» أعلى مركز ثقافي فرنسي، عن الشعرية العربية، خلقت كذلك حضوراً متميزاً وحباً للثقافة العربية.

ربما لهذه الأسباب احتفي بي، شخصياً وذلك تكريماً للشعر العربي، وللثقافة العربية، والمهم ليس الاحتفاء بذاته، بل الحضور الشعري - الثقافي العربي هو المهم، وفي هذا قدمنا صورة أخرى عن العرب، غير الصورة السائدة عنهم اليوم.

❖ هل نستطيع تحديد حيز زمني للحداثة في الوطن العربي، متى بدأت؟ ومع من؟ وكيف؟

❖❖ علينا أن ندقق كثيراً حين نحاول أن نحدد بدايات الحداثة الشعرية العربية، في مرحلتها المعاصرة. لا يجوز مثلاً أن ننسى نتاج جبران والأفق الذي فتحه، لا يجوز أن ننسى أيضاً نتاج أورخان ميسر في مجموعته الشعرية «سوريال» (أواسط الأربعينيات)، وعلينا كذلك أن نتفحص نتاج شعراء القاهرة وبيروت في ذلك الوقت.

ولئن كانت البدايات تفيد مؤرخ الحركات الأدبية، الذي يُعنى بنشأة النصوص، زمنياً، فإنها ليست بالضرورة، ذات قيمة فنية، بالمعنى الحصري للكلمة. ومن جهتي، لا تعنيني البداية إلا بوصفها شعرية، في ذاتها. وهذا يحتاج إلى نظرة تتجاوز الجانب التاريخي إلى الجانب النقدي الفني. لهذا أفضل النظر إلى البدايات بوصفها مناخاً عاماً ناشئاً عن الوضع الاجتماعي - الثقافي، ولا بد حين نريد أن نحدد المظهر الأول للحداثة الشعرية، بالمعنى الفني المتكامل، من أن نعتمد النصوص في ذاتها، في بنيتها وفي لغتها الشعرية. ربما يبدو لنا حينذاك، أن ما عده بعضهم بداية، ليس إلا تنويعاً تشكيلياً على نص سابق.

❖ الحداثة في أيامنا هذه مصطلح يستخدمه الجميع ويسعى إليه الجميع، ولهذا أصابه ما أصاب غيره من شوائب. كيف ينظر أدونيس إلى الحداثة السائدة، وأين تقع حداثة التجاوز التي تمثل إضافة نوعية في شعرنا العربي؟

❖❖ لكي نفهم المشكلة التي تشير إليها في سؤالك، ينبغي كما أرى، أن ننظر إلى الحداثة الشعرية العربية، اليوم، من ضمن سياق تاريخي طويل. فالنزوع إلى الحداثة في المجتمع العربي واللغة الشعرية العربية ليس جديداً. إنه يرقى إلى عهد التأسيس الأموي للدولة العربية وفي الدولة العباسية أخذ الصراع بين ما كان يسمى بـ«القديم» وما يسمى بـ«المحدث» طابعاً يمكن وصفه بأنه انفجاري، وكان هذا الصراع الشعري يتم في مناخ صراع أشمل، ثقافي واجتماعي، ديني وسياسي، وكان ذلك ناتجاً، في بعض من وجوهه، عن الصدمة التي ولدها لقاء الثقافة العربية ـ الإسلامية «الأصولية» مع الثقافات الأخرى التي سميت بـ«الدخيلة»، وكان معظم «الأصوليين» لا يترددون في وصف «المحدث» بأنه «دخيل» ولهذا الوصف «الأصولي» صداه الذي لا يزال يتردد حتى اليوم، بشكل أو آخر.

ولا شك في أن علينا أن نلاحظ أن مصطلح «الحداثة الشعرية» اليوم، يرزح تحت كثير من «الشوائب» كما تعبر، وفي ظني أن هذه ناجمة عن اتجاهات ترتكز إلى نظرة جريئة، لا ترى الحداثة إلا في مظهرها التشكيلي وهي، من هنا، تقلصها في «قوالب» و«أزياء» و«تشكيلات» كأنها «خياطة» تقصر اهتمامها على خطوط الجسم الخارجية.

والحال أن الحداثة حركة، أي أنها بريئة من كل تقنين، وهي لذلك نظرة قبل أن تكون ممارسة أو هي رؤية قبل أن تكون نتاجاً، وأبسط ما تفترضه هذه الرؤية الابتعاد عن سهولة التشكيل، وعدم الاكتفاء بتفصيل أزياء «للجسم» العربي، فلا بد أولياً، من فهم هذا «الجسم» إنسانياً وثقافياً وفنياً: ما خصوصيته الحضارية؟ ما خصوصية اللغة التي عبرت عنه تاريخياً؟ ما هو، بوصفه ذاتاً، وبوصفه حواراً

مع الآخر؟ ما الأفق الذي يتطلع إليه؟ ماذا نريد أن نقول له، أو ما هذا «المجهول» الذي نحركه في اتجاهه؟ وكيف ينبغي أن يكون تعبيرنا عنه في المرحلة الحضارية الراهنة.

ومن دون هذه التساؤلات، المضمرة أو المعلنة، وما ينبثق عنها من تساؤلات، لا تكون الحداثة إلا قشرة.

هنا، في ظني يكمن خلل الحداثة، اليوم.

غير أنه لا يجوز أن نعير لهذا الخلل اهتماماً لا يستحقه، كما نفعل اليوم، وإنما يجب أن نركز أنظارنا على الجوانب المضيئة، العظيمة في الحداثة الشعرية العربية، فهذه هي التي تعطي لشعرنا وجهه الحقيقي وتحقق له حضوراً متميزاً على خارطة الإبداع الشعري في العالم كله.

بل يجب في نظرتنا لحركة الحداثة، أن نعد «الشوائب» التي تشير إليها مسألة «طبيعية». أعني أنه لا يجوز أن نستغرب وجودها، أو أن تلهينا أو تصرفنا عن رؤية الجوانب النقية. فمثل هذه «الشوائب» يرافق دائماً الحركات الكبرى، عندنا وعند غيرنا، وسيظل يرافقها. وهنا تكمن أهمية النقد والتقويم، في بعض من أعمق مهماتها.

بل يمكن القول، استطراداً، أن ثمة ظواهر، نظرية وكتابية، في اللغة الشعرية العربية، تؤدي إلى ابتذال الحداثة، ذلك أنها تجعل منها مفهوماً تجريدياً جامداً، يؤدي بدوره إلى القول بمعايير تجيء بالضرورة - أي بالضرورة التي تفرضها المفهومية التجريدية، من خارج الشعر، وخصوصية الكتابة الشعرية، واللغة الشعرية، ويتمثل هذا «الخارج» اليوم في رواسب فهمنا التقليدي الأحادي البعد لتراثنا، من جهة، وفي التبني السطحي لبعض المفهومات في ثقافة الآخر، الأجنبي، وبخاصة ثقافته التقنوية، من جهة ثانية.

وفي الحالين تلعب وسائل الإعلام العربي، دوراً مشوشاً وبالغ السلبية، ومن يتابع ما يدور فيها من الكلام على الحداثة، لا يقدر إلا أن يصرخ: آه، أيتها الحداثة، كم من البشاعات ترتكب باسمك.

فهذه الوسائل، لكثرتها وتنوعها، أتاحت سهولة في نشر كل ما يكتب بشكل لا مثيل له في تاريخ الإعلام، وفي أية لغة. إن في المجتمع العربي فوضى لغوية - كتابية تتطابق مع فوضاه السياسية والاجتماعية والإيديولوجية.

الحداثة الشعرية تتطلب الموهبة والمعرفة معاً، فلا يقدر الشاعر أن يكتب قصيدة، حديثة حقاً، إلا إذا كان يعرف ثقافة عصره الحديثة كلها، لا معرفة حفظ وجمع وتقميش، طبعاً، بل معرفة اكتناه واستبصار وحدس، وإلا إذا كان، قبل ذلك شاعراً بالمعنى النبيل العميق لهذه الكلمة. ثم إنه إلى هذا كله، لا يقدر أن يبتكر قيماً جمالية حديثة في لغته، إذا لم يعرف، شعرياً تاريخية القيم الجمالية في هذه اللغة.

من دون ذلك، يصبح الشعر «أخباراً» لغوية، وتنتهي أو تنطمس شعرية اللغة: لا نعود ننظر إليها بوصفها ناراً، بل بوصفها موقداً، ولا بوصفها بحراً بل بوصفها موجة، ولا بوصفها ينبوعاً بل بوصفها مجرى، ولا بوصفها طبيعة وجسداً، بل بوصفها «خياطة وثوباً».

أما الإضافة، لنترك ذلك للزمن، وللناقد البصير، وللقارئ الخلاق.

❖ لا أستطيع، أنا القارئ أن أرفض أو أحب أدونيس الشاعر قبل قراءته، فهل يمكن للشاعر أن يكون حديثاً، قبل أن يكون كلاسيكياً كبيراً، بمعنى أنه مستوعب لومضات تراثنا، شكلاً ومضموناً؟

❖❖ أوافقك. ذلك أن الحداثة ليست نشوءاً من لا شيء. ليست فطراً أو زياً. ثم إن لغة الشعر هي، جوهرياً، نقيض الفطر والزي. لا

يمكن الشاعر أن يبتكر جديداً حقاً بلغة لا يعرف قديمها، وتاريخ شعريتها، معرفة حقة. فالحديث انفصال عن القديم، لا بمعنى أنه يجهله، أو ينفيه، أو خارج من لغة أخرى، بل بمعنى أنه انبثاق من هذه القيم بالذات: انبثاق يبدو فيه هذا الحديث، بخصوصية اللغة الشعرية التناقضية الانفجارية، إنه «القديم» ونقيضه في آن. وهذا ما يؤكده تاريخ «الانفصالات» في شعرنا وشعر غيرنا.

«فالانفصالات» الحديثة الغربية، مثلاً، التي يقلد بعضنا «شكلها» ويهمل «روحها»، إنما هي نوع آخر من الانخراط في «القديم» الغربي. رامبو «المنفصل» يبدو الآن، متحداً عضوياً بتاريخ الشعر الفرنسي ولذلك يعد، الآن، «كلاسيكياً» وكذلك القول في بودلير، وغيره من شعراء «الحداثة» الكبار، فمن طبيعة اللغة الشعرية، حتى حين تكون ثائراً على لغة الشعر القديمة، أن تدمجك في حركة هذه اللغة ونارها المتأججة أبداً، الذين لا يعيشون هذا التواصل الحميم العميق، في قلب اللغة، يكونون أشبه بنبات اللبلاب: تعريشاً من خارج لا أكثر.

وفي تاريخنا الشعري نفسه، ما يؤكد هذا، كما أشرت. فأبو نواس «المنفصل» بوصفه «شعوبياً» وأبو تمام «المنفصل» بوصفه «أفسد» الشعر، كانا المحدثين اللذين يعطيان الآن للشعر العربي ولكلاسيكيته القيم الجمالية الأكثر تألقاً وغنى ورسوخاً.

❖ إذا كانت القصيدة ليست كلاماً موزوناً مقفى وهي ليست كذلك بالطبع، فما المانع من أن تملك القصيدة مقوماتها الفنية كاملة، ومن ضمنها الموسيقى، وبأي شكل أو مضمون تجديدي يشاء المبدع، وكيف يسوغ أولئك الرافضون موسيقى الشعر الأمسيات التي يقيمونها على أنغام ناي، أو أية آلة موسيقية أخرى؟

❖❖ إذا كنا نتفق على أن الشعر العربي يكتب باللغة العربية، فإن الموسيقى من خصائص هذه اللغة، جوهرياً، لأنها طبيعية فيها،

حروفاً وكلمات. لذلك لا يمكن الشاعر أن يكتب بهذه اللغة ما يصح أن نسميه شعراً، إذا لم يكتبه متشبعاً بموسيقية اللغة. فالشعر هو، بالضرورة، نسق من الموسيقى بوصفه نسقاً من الكلام.

فلا خلاف، هنا، إنما الخلاف هو في طبيعة هذه الموسيقى: هل هي قالبية، تفرض من خارج، وفقاً لقواعد محددة، بشكل نهائي مغلق، أم أنها، على العكس، متحركة، مفتوحة، تحرك اللغة نفسها وانفتاحها؟

أنا، شخصياً، من الذين يرون الرأي الثاني، فلا قالب يستوعب أو يستنفد حركية الموسيقى الكامنة في اللغة العربية. ففي الكلام العربي قابلية لتكيفات وتأليفات بلا نهاية. ولهذا فإن الأشكال الإيقاعية أو الموسيقية التي يمكن أن تنبثق عنها، هي الأخرى، بلا نهاية، وأشبه اللغة هنا ببحر، والموسيقى بحركة التموج. ولهذا أرى أن مما ينافي طبيعة لغتنا العربية ذاتها، التي هي بحر هائل، أن نحصر موسيقاها في عدد محدود من «الأمواج».

طبعاً، لا بد لمن يبتكر هذه الأمواج - الإيقاعات، من أن يكون في مستوى هذا البحر، محيطاً بأسرار اللغة، مدركاً خصوصيتها، سيداً في استعمالها.

يجب أن ننتبه أخيراً إلى أن عرب الجاهلية حين وصفوا القرآن الكريم بأنه شعر، كانوا يشيرون إلى إمكان كتابة شعر غير موزون ولا مقفى لا على الطريقة الخليلية، بل وفقاً لأوزان أخرى، غير عروضية، تقوم بشكل خاص، على ما أسماه النقاد العرب القدامى أنفسهم بـ«الفواصل» ويعرف ابن خلدون الفاصلة بأنها: مقطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها. ويستخدم في كلامه على الشعر والوزن عبارة: «الشعر المرسل» و«الشعر المطلق».

هذا كله يعني أن الشعر هو في نحو متعين من طرائق التعبير، وليس محصوراً في العروض، وهذا ما تنبه إليه الجرجاني وعمقه وصاغه في نظرية النظم، حيث أكد على أن الشعرية هي في طريقة التعبير، لا في القوالب الوزنية - التقفوية، أي على أنها ليست في المعطى القالبي من خارج، وإنما هي في طريقة مخصوصة من التأليف والصياغة يبتكرها الشاعر. وهو في هذا يربط الشعرية بإبداعية الشاعر وطريقة نظمه الكلام، لا بالقواعد والقوالب.

هكذا يبدو أن الوزن شأن عروضي لا شأن شعري، بالضرورة، وأن الشعر أسلوب معين في تأليف الكلام، وأن المصطلح السائد لما يسمى شعراً، إنما هو النوع الموزون المقفى، الذي لا يستغرق أساليب التأليف الشعري كلها، وإننا، تبعاً لذلك، يمكن أن نعد شعراً كلاماً آخر يقوم على تأليف يختلف عن التأليف العروضي.

❖ هاجس كل مبدع، في كل عصر، التجديد. ولكن بالرغم من الومضات الكثيرة التي بثتها مجلة «شعر» في عقول الناشئة، فقد اتهمت بأنها صورة أخرى عن الغرب الثقافي، بشكل أو بآخر، فما هو ردكم؟

❖❖ صورة أخرى؟ هذه مبالغة مضحكة. ذلك أنها لا تصدر إلا عن شخص يجهل تجربة مجلة «شعر» ويجهل «الغرب الثقافي» معاً. وليت واحداً من هؤلاء الذين تشير إليهم ممن يطلقون هذه التهمة، قام بدراسة يبين لنا فيها صحة ما يذهب إليه.

على أنني لا أنكر، ولا أظن أن أحداً من رفقائي آنذاك في مجلة «شعر» ينكر تأثرنا بالشعر الغربي، خصوصاً، والثقافة الغربية عموماً. علماً أن هذا التأثر لم يكن ظاهرة مقصورة على مجلة «شعر» وشعرائها، وإنما كان ظاهرة عربية عامة، تتجلى لدى الشعراء والمثقفين العرب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وهي

ظاهرة بدأت مع بدايات ما اصطلحنا على تسميته بـ«عصر النهضة».

هكذا يغالي هؤلاء المتهمون كثيراً، كما أشرت، وتكفي أية نظرة فاحصة وموضوعية لنتاج شعراء المجلة أن تكذب اتهامهم. إن في أوساطنا الثقافية، بالمناسبة، أشخاصاً كثيرين يميلون بنوع من الاستلاب شبه الكياني إلى نفي قدراتنا العربية الذاتية، وهو نفي يصدر أصحابه الذين يتزعمون أنهم يدافعون عن الشعر العربي وتراثه، يصدر، ويا للتناقض، عن انبهار كامل بالغرب، شعراً وثقافة. فليقرأوا جيداً، وسيرون أن شعراء الغرب كبارهم على الخصوص تأثروا ويتأثرون بمناخنا الشرقي الحضاري، بشكل أعمق وأوسع، مما فعلنا ونفعل نحن في تأثرنا بمناخهم الغربي الحضاري.

❖ هناك من يرى أن حركة مجلة «شعر» مشروع حركة، وليست حركة. ما رأيكم، بوصفكم شاعراً بارزاً من روادها؟

❖❖ «مشروع حركة» أو «حركة» التسمية بالنسبة إلي، غير مهمة. المهم في ما تحقق في ميدان اللغة الشعرية العربية، بدءاً من مجلة «شعر»، فما هذا الذي تحقق؟ إنه هيمنة المناخ الشعري الذي أسست له، مشكلة بذلك مفصلاً تاريخياً، شبه حاسم، في الممارسة الشعرية، وعياً وكتابة.

❖ انقسمت حداثة مجلة «شعر» إلى حداثات، متفقة، ربما، حيناً، متناحرة في أغلب الأحيان، حتى وصل الأمر إلى أن يشكك بعضهم في حداثة بعضهم الآخر. وهذا يقودنا، بشكل أو آخر، إلى إعادة النظر في المجلة بوصفها كلاً، لنتعرف من جديد وبدقة متناهية إلى الأصوات الشعرية التي تسعى إلى حداثة حقيقية ولكن تسقط من حسابنا الأصوات الأخرى التي لم تترك بصمات مميزة في حداثتنا

الحالية. إذا كان هذا صحيحاً، فأي أثر لمجلة «شعر» في حياتنا الثقافية السائدة؟

❖❖ إعادة النظر دائماً في المجلة ليست مسألة مشروعة وحسب، وإنما هي مسألة ضرورية وطبيعية. وبما أنها لم تقم، أساساً، على «مذهبية» مغلقة، بمجموعة من «التعاليم» وكانت انفجاراً لا نفقاً، فإن من الطبيعي أن تتنوع فيها الرؤية إلى الكتابة الشعرية، وأن يتنوع كذلك فهم الحداثة، إلى درجة التناقض، أحياناً في بعض المستويات، مما يؤدي إلى توقف العمل المشترك، وتوقف «المجلة» المجال المشترك لهذا العمل المشترك، وفي هذا الإطار قد يكون التوقف أي الموت ضرورياً جداً لكي يكتمل جمال الحياة.

أما أثر المجلة فقد أشرت إليه في الجواب السابق، بإيجاز. ذلك أن الجواب عنه، بدقة، يحتاج إلى أطروحة لا تكتفي بالعموميات، بل تستقصي التفاصيل الخاصة باللغة الشعرية، مما لا مجال له في هذا الحديث. يكفي التدليل على أثرها، شعرياً (وأصرف النظر عن أثرها فكرياً) إنها في قلب الجدل حول الشعر العربي واللغة الشعرية العربية.

❖ قال أدونيس في أحد أحاديثه ما معناه أن بدوي الجبل، الشاعر العمودي الكلاسيكي، رائد حداثة، هل تشرحون لنا هذا الموقف؟

❖❖ أظن أن العبارة غير دقيقة، وأنني لم أقلها بنصها، وإنما قلت ما يفيد أن شعر بدوي الجبل، بما هو تتويج وخاتمة لأجمل ما عرفته الكلاسيكية الشعرية العربية، يفتح المجال واسعاً لبدايات أخرى، حديثة. فشعره، الذي يصلنا بهذه الكلاسيكية، يقطعنا عنها كذلك، بمعنى ما، لأنه خاتمتها، وهو، من هنا، يكتنز هذه المفارقة

الإبداعية. لقد ختم تاريخاً شعرياً بكامله، وهو في الوقت نفسه وبالقوة نفسها، يتيح للشعر العربي أن ينعطف، فيبدأ بنبض آخر وأفق آخر، تاريخاً آخر.

❖ لا شك في أن قصيدة النثر تمثل إضافة إلى شعرنا العربي، أياً يكن الموقف منها. ولكنها، في رأيي، ليست بديلاً عن الأشكال الشعرية الأخرى، لكل امرئ الحرية بالزاد الذي يريد، فلماذا يحاول بعضهم فرض نماذجهم أو تجاربهم الشخصية جداً على الآخرين؟

❖❖ لا يستطيع أحد أن يفرض في مجال الفن شيئاً. الفن يفرض نفسه، بقوته الفنية ذاتها. أما هذا «الفرض» الذي تشير إليه، فليس إلا شكلاً من أشكال الدعاوة، يحضنه نوع من «العلاقات» «الصداقية» أو المصلحية، لا تتجاوز قيمته قيمة الإعلان العادي.

أما القول بأن قصيدة النثر «بديل»، فهو ليس منافياً للشعر وحسب، وإنما هو ضد قصيدة النثر، بالذات، من حيث أنه قول يجعل من هذه القصيدة «وزناً» آخر، أو «عروضاً» أخرى. ثم إن الشعر لا «يتطور» كالعلم، فتلغى نظرية اليوم، نظرية الأمس. وقصيدة النثر ليست «تطوراً» للغة الشعرية العربية، فالكتابة شعراً بالنثر، أقدم في اللغة العربية ذاتها من الكتابة شعراً بالوزن العروضي. وكما أن قصيدة الوزن العروضي لا تقاس قيمتها بمجرد كونها موزونة، وإنما تقاس بشعريتها، فإن قصيدة النثر هي أيضاً لا تقاس قيمتها بكونها غير موزونة عروضياً، وإنما تقاس بشعريتها.

على أنه على أية حال، يجب التوكيد على طبيعة الكتابة شعرياً بالنثر، كمثل التوكيد على طبيعة الكتابة شعرياً، بالأوزان العروضية أو التفعيلية المختلفة.

❖ مع السياب ونازك والبياتي، ساد الشعر الحر، أو ما يسمى بشعر التفعيلة، ومع بعض رواد مجلة «شعر» سادت قصيدة النثر،

وما زالت تملأ صفحات كبيرة في صحافتنا ودواوين شعرائنا، وأنا لا أرى إطلاقاً أن قصيدة النثر هي نهاية المطاف، فكيف تتصورون، كقراء، قصيدة المستقبل؟

❖❖ مرة ثانية، لا نهاية في طرائق التعبير الشعري، الشعر مطاف دائم بلا نهايات. وفي هذا سره، وخصوصيته الأولى.

أما قصيدة المستقبل، فتتوقف أهميتها على أهمية الرؤية التي تكونها، والرؤى التي تصدر عنها. ولهذا فإن مستقبل الشعر مرهون بالمقاربات الإبداعية، الجديدة والأصيلة للحياة والإنسان، للأشياء والعالم، وهذه المقاربات هي وحدها التي تخلق حياة جديدة، متجددة للأشكال وطرائق التعبير. وأنا، شخصياً، مؤمن بمستقبل الشعر العربي.

❖ ما الومضات المضيئة، في رأيكم، في تراثنا الشعري قديماً وحديثاً؟

❖❖ ليست المسألة مسألة «ومضات» وحسب، فالشعر العربي، قديمه وحديثه، يكشف عن تجربة إنسانية فريدة ومتميزة تكشف بذورها عن خصوصية الشعر العربي، لغة وحساسية ورؤية، وعن أعمق ما تتطلع إليه الهوية العربية. فالشعر هو الإفصاح الأبهى والأغنى عن هذه الهوية. وبالشعر وحده، لا يزال العربي يؤسس لاختلافه عن الآخر، أي يصون هذه الهوية ويعمقها، في حين نرى كيف تذوب أو تستلب في ميادين أخرى كثيرة.

❖ طالما أن تراثنا يملك هذا الإشعاع، لماذا تقولون في كتابكم «الثابت والمتحول: صدمة الحداثة»: «أن صورة الثقافة العربية السائدة في المجتمع العربي، والتي أخذها مباشرة من عصر النهضة، إنما هي صورة بوجهين: الأول يشير إلى أن العرب شعب لا يقدر أن

يعيش وأن يفكر إلا بموروثه، وبقوة هذا الموروث، والثاني يشير إلى أن العرب شعب لا يقدر أن يعيش إلا بإبداع الشعوب الأخرى. الوجه الأول يؤكد على أن الثقافة ذاكرة وتذكر، ويؤكد الوجه الثاني على أن ما صح عند غيرنا، يصح عندنا. فالشعب العربي في هذا المنظور، محاصر بين فعلين: يرث، أو يقتبس، الجزء الثالث، ص 226 ـ 227؟

❖❖ قلت ذلك وأقوله، لأن هذه الثقافة السائدة، ويجب أن نشدد هنا على هذه الكلمة، هي بالضبط ما يحجب هذا الإشعاع، وما يحول دون أن يأخذ مداه الأقصى، ويعني التشديد على هذه العبارة «الثقافة السائدة» أنها لا تشمل الثقافة العربية كلها، وأنها لا تعني إلا الجانب المعمم، والمرتبط بالنظام السائد، ومؤسساته، وأجهزته، ولا يمثل هذا الجانب إلا السطحي، الوظيفي، الإعلامي، ولذلك حين أنتقد هذه «الثقافة السائدة» إنما أنتقد حصراً ما يطمس أو يشوه الثقافة العربية الحقيقية، وطاقتها الخلاقة المشعة.

هذا السائد هو ما سميته «الاتباع» فمع كتابي الذي تشير إليه، بأجزائه الثلاثة: الأصول، التأصيل، صدمة الحداثة، وذلك لنقده من جهة، ولإبراز ما سميته «الإبداع» والدعوة للارتباط بينابيعه وأصوله.

ومن هنا أقول أن ثقافة ما سمي بـ«عصر النهضة» وضعت العرب، ولا تزال تضعهم بين نوعين من الاتباع، اتباع الاقتباس من الغرب، واتباع الاقتباس التقليدي، عبر الاستعادة، وهذا الاتباع بنوعيه، هو ما أطلق عليه اسم «الثقافة السائدة» وهي ما أحاول تفكيكه، نقدياً، من أجل التأسيس لثقافة الإبداع الحديث، ومن أجل التوكيد على أن طاقة العربي الحقيقية كامنة في إبداعيته، لا في الاقتباس عن الآخر، ولا في توارث الذاكرة.

❖ أود هنا أن أسأل، استكمالاً لما تقوله وتوضيحاً، عن رأيك في بعض ما أثير حول «الثابت والمتحول» بالضبط، في بعض الأوساط، من أنك تصف الثقافة العربية كلها بأنها «ثابتة» و«اتباعية» وبأن العربي عدو للإبداع... الخ.

❖❖ هذا نتيجة لإساءة الفهم، عفواً أو عمداً، وهو قول مبني على كلام عزل عن سياقه في النص. فعلى العكس، أنا أقول في نقدي الثقافة السائدة، أنها تعمل على إبقاء العربي في حالة يبدو معها كأنه عدو للإبداع، أو كأنه مجرد وارث أو مقتبس ، لكن الكتاب قوبل، بالمقابل، بفهم عميق في معظم الأوساط ذات الثقافة العالية، وقد انتشر الكتاب، بشكل لم أكن أتوقعه، فنحن الآن نعدّ لطبعته الخامسة، بأجزائه الثلاثة، في أقل من عشر سنوات.

أقول: إساءة الفهم، لأن من يقرأ عنوان الكتاب وهو: «الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب» سيرى، كما أظن، أنني أبحث في المتحول الثقافي عند العرب، وفي الإبداع العربي، إلى جانب «الثبات» و«الاتباع»، وعلى هذا، لا يمكن أن يقول عن الكتاب بأنه يصف الثقافة العربية كلها، بأنها «اتباعية» وبأن العربي «عدو للإبداع» إلا من لا يعرف أن يقرأ، أو كيف يقرأ.

فأنا لا أصف بالاتباع إلا مستوى معيناً من الثقافة العربية، هو والمستوى الذي ارتبط تاريخياً بالنظام والسلطة، وصفة «الاتباع» نفسها لست أنا من ابتكرها، وإنما هي التسمية التي كان يحرص عليها «الأصوليون» أصحاب الاتجاه أو الموقف الاتباعي.

وليست هذه الصفة مقصورة على هذا المستوى وحده، فإن في الثقافة التي لم ترتبط بالنظام أو السلطة، ملامح اتباعية أيضاً، ومن هنا وصفت بالتحول والإبداع المستويات الثقافية العربية التي كانت تتحرك في أفق من البحث خارج المسار الذي ترسمه ثقافة الاتباع.

يمكن أن يختلف معي الآخرون في منهج البحث، وفي «مفهوم» الثبات والتحول أو الاتباع والإبداع، وفي المعيار الذي نعتمده للتمييز بينهما، وهذا أمر طبيعي. لكن أن يتجاهل أو يجهل بعضهم حرصي على هذا التمييز بين المستويات، والذي يتجلى في عنوان الكتاب ذاته، كما أشرت، فضلاً عن تجليه في بنية البحث، وفي بنية الكتاب بوصفه كلاً لا يتجزأ، وأن يقولوا أنني أصف الثقافة العربية بأنها اتباعية ثابتة... الخ، فأمر لا أعرف بماذا أفسره، إلا بالجهل، أو بغايات أخرى.

وهكذا يبدو بشكل بدهي ساطع، أن صفة «الثبات» أو «الاتباع» لا تشمل الثقافة العربية كلها، ولا تنطبق إلا على المنحى الثقافي الذي قام على فهم معين للأصول انطلاقاً من الإيمان المسبق بحقائق مسبقة، نصية يجعل من النص، وبالتالي من اتباعه نقلياً، أساساً للمعرفة، وإذا كنت أقول إن هذا الثبات الاتباعي لا يزال متواصلاً، بشكل أو بآخر، في المجتمع العربي اليوم، على مستوى الثقافة السائدة المرتبطة بالنظام والسلطة، فإن هذا القول لا ينفي تواصل الحركة الإبداعية أيضاً داخل الثقافة العربية ذاتها، بل إنه على العكس، يؤكدها، مما تشهد به، بشكل واضح، فصول الكتاب.

إنني أثق بوعي القارئ العربي، ولهذا أثق أن من يسيء فهم الآخر، عامداً لغايات في نفسه، أو لخدمة جهات ومقاصد معينة، لا يسيء في الأخير إلا إلى الثقافة العربية نفسها، وإلى نفسه أولاً.

❖ كل فن له علاقة بالناس، بالمجتمع، والشعر العربي كان وثيق الصلة بهما. فما هي برأيكم الإضافة التي قدمتها القصيدة الحديثة، على هذا الصعيد؟

❖❖ تتحدد هذه الإضافة بتحديد طبيعة العلاقة، اليوم، بين الشعر والناس أو المجتمع. كما تعبر، أقول، اليوم، لكي أشير إلى

تفسير هذه العلاقة، نوعاً ومستوى. هل هي الآن كما كانت في الجاهلية، مثلاً، أو في العصر الأموي أو العباسي؟

هذا يعني، من جهة، أن الإجابة عن هذا السؤال تقتضي دراسة اجتماعية ثقافية، للمجتمع العربي. ويعني، من جهة ثانية، أن القصيدة الحديثة خلقت قارئها الحديث. فالملاحظة البسيطة تؤكد لنا أنها لها «ناسها» أو «مجتمعها» أو أن لها، بتعبير آخر، مكاناً في المجتمع العربي، اجتماعياً وثقافياً، بل تؤكد لنا أن اللغة الشعرية الحديثة هي التي تهيمن على صعيد الكتابة، وإن كانت بعد، على صعيد المؤسسات، هامشية، أو معزولة، وذلك بسبب من رسوخ التقليد في هذه المؤسسات وطغيانه بدءاً من العائلة وانتهاء بالجامعة ومروراً بالمدرسة.

أما الإضافة، بالمعنى الفني الخالص، فأظن أنها تكمن في أن مفهوم الشعر ذاته قد تغير، وتغيرت بتغيره طرق الرؤية والمقاربة والتعبير.

وهكذا يمكن القول إن التجربة الشعرية العربية الحديثة تفتح أمام العربي عالماً شعرياً - جمالياً جديداً ومختلفاً. لكن توضيح ذلك تفصيلياً يحتاج إلى دراسات وبحوث خاصة.

❖ أدونيس، بعد ثمانية وعشرين عاماً على صدور ديوانه الأول «قصائد أولى»، وبعد هذا الإنتاج الشعري الوفير، ما الإضافة التي قدمها، وعن أية قصيدة يبحث حالياً؟

❖❖ الإجابة عن القسم الأول من سؤالك أتركها للقارئ والناقد، فلا أحب أن أتحدث عن نفسي. ولا أظن أن في استطاعتي أن أكون، في هذا المجال، حكماً أو معياراً، ثم أنني لا أعني بقياس نتاجي الشعري وفقاً لخط بياني يتصاعد، باستمرار أحياناً. لا بد لكي تنهض من أن تنحني، النمو الشعري تموجي وليس سهمياً.

ما أعني به وأحرص عليه هو أن أظل في حركة دائمة من القلق، قلق التساؤل والبحث والكتابة. هو ألا أقنع أبداً بما أنجزه، وألا أرضى عنه، هو أن يكون ما أحققه دفعاً آخر، أشد وأبعد، في اتجاه المجهول.

وفي هذا المدار أتطلع إلى القصيدة الآتية، التي تظل قصيدة آتية.

❖ قلت في أحد أحاديثك حول ما نسب إليك من تأثر بسان جون بيرس: «أنا أتنفس سان جون بيرس.» فماذا تريد أن تقول بوضوح؟

❖❖ لا أظن أنني قلت ذلك بنصه. ربما قلت، وأقول إننا، سان جون بيرس وأنا، نتنفس، من ناحية ما، مناخاً واحداً، مناخاً تأثر بأبعاد اللغة القرآنية، والبعد الملحمي الأسطوري الرمزي، وبعالم ألف ليلة وليلة، وبالنبرة الغنائية، شبه الوثنية التي تمتزج فيها الروح والجسد، ومباهج العقل بمباهج الشعور، والفاجعة بالغبطة. وهذا كله مما تتميز به الحساسية المتوسطية ـ العربية، بوصفها خلاصة معرفية لثقافات شرقي المتوسط القديمة.

ولهذا حين أقرؤه، أقرأ فيه شيئاً كثيراً من هذا كله، فكأنني أقرأ بمعنى ما، نفسي، ذاتاً وتاريخاً. وفي هذا نفسه ما قد يفسر النجاح الكبير الذي حظيت به نصوصه التي ترجمتها إلى العربية، فهو مقروء بالعربية، بفضل هذه الترجمة، أكثر مما هو مقروء باللغة الفرنسية نفسها.

يبقى أن أشير إلى أن الذين يتحدثون عن تأثري بسان جون بيرس بالمعنى الذي يهدفون إليه، يجهلون جهلاً تاماً شعره وشعري على السواء. فعلى الرغم من أنني لا أتردد في القول بأنني تأثرت وأتأثر، لا بسان جون بيرس وحده، وإنما بكل خلاق، وبجميع الأشياء والأفكار حتى الثانوية منها. وعلى الرغم من ذلك المناخ المشترك بيننا، فإن بين العالم الفني ـ الشعري الذي يبنيه سان جون بيرس،

والعالم الفني ـ الشعري الذي أبنيه، فاصلاً ضخماً، نبدو معه قطبين متناقضين. لكن هذا لا يدركه إلا أهل المعرفة بالشعر، كما كان يعبر نقادنا القدامى، وما أقل هؤلاء.

❖ الشاعر يصبح عالمياً بمقدار ما يعبر عن معاناة الإنسان، بشكل عام، ومشكلاته وطموحه. بل يكتسب العالمية من خلال تجسيد معاناة إنسان وطنه، ومشكلات وطنه وطموحاته. إلى أي مدى كانت العروبة بإيجابياتها وسلبياتها، هاجساً لأدونيس الإنسان والشاعر؟

❖❖ أوافقك فيما يتعلق بالشق الأول من سؤالك. فالتعبير عن الإنسان في المطلق لا يكون إلا بدءاً من التعبير عنه في خصوصيته. فلا يقدر أن يكون عاماً إلا بقدر ما يكون خاصاً.

ثم إن «العالمية» نفسها ليست، بالنسبة إليّ، معياراً. إنها في مدلولها السائد، معيار تولد عن المركزية الثقافية الأوروبية، بقصد استبعاد الثقافات الأخرى، أو استتباعها، أو إبادتها. لذلك لا تثير عبارة «العالمية» في نفسي، حين تتصل خصوصاً بالشعر والفن، إلا السخرية، وإلا الاستغراب حين ترد، بخاصة على ألسنة عرب، يهاجمون ثقافة الغرب، وما أكثرهم، فهؤلاء، حتى في وقوفهم الظاهري ضد الغرب وثقافته، إنما يخدمونه عملياً، ويخدمون قيمه ومعاييره الثقافية. إنه العبد الذي لا يقدر أو لا يجرؤ أن يرى نفسه إلا في مرآة الجسد، حتى حين يخيل إليه أنه كسرها.

إن عالمية الشعر العربي هي في خصوصيته ذاتها، وخصوصية لغته. وانطلاقاً من ذلك لا تبهرني أبداً هذه «العالمية» الصحافية ـ الإعلامية، ولا أتعصب هنا، ولا أفاضل بين الشعر العربي والشعر الغربي، علماً أن العرب يظلمون أنفسهم كثيراً في هذا المجال. فما

أكثر الشعراء الأجانب العاديين، الثانويين، الذين تبشر بهم الصحافة العربية على أساس أنهم «عالميون».

أما عن الشق الثاني من سؤالك، فكأنك تسألني ما علاقتك بجسدك. العروبة هويتي - انتماء ولغة وثقافة. وهي إلى ذلك، مصيري. فكيف وبأي معنى تسألني إذن هذا السؤال، إلا إذا كنت تحصره بالمستوى السياسي. وعلى هذا المستوى، لي موقف مختلف مع آخرين كثيرين، وجوهر موقفي هنا نقدي، بالمعنى الجذري الشامل.

❖ من من الشعراء العرب يحب أن يقرأ أدونيس، ولماذا؟

❖❖ أحب قصائد أكثر مما أحب نتاج شاعر بكامله. ومنذ طفولتي، رضعت الشعر العربي مع الحليب، كما يقال. وذلك بفضل أبي. كان ولا يزال غذائي الأساسي الأول. لذلك أقرأ، أحرص أن أقرأ شعر جميع الشعراء، من دون أن يعني ذلك أنني أحبه كله. وأحرص، بشكل خاص، على أن أقرأ نتاج جيلي من الشعراء، ونتاج الأجيال الطالعة، لأنني أشعر أنني وإياهم نسير في ليل واحد، وأننا جميعاً نبحث، كل بطريقته الخاصة، عن ضوء ما، فأنا متضامن معهم جميعاً في الظلام وفي النور. ومن هنا حرصي على قراءتهم جميعاً.

❖ أي مستقبل للشعر في عصر الذرة؟

❖❖ خلافاً لما يعتقده كثيرون، لا أظن أن عصر الذرة قادر أن يقضي على الشعر، إلا إذا قضى على الإنسان نفسه. الإنسان، في جوهره، شعر. كذلك سيبقى الشعر ما بقي الإنسان. العلم نفسه يتجه نحو الاقتراب أكثر فأكثر من الشعر.

لكن، ربما سيخسر الشعر، على صعيد الانتشار، أي على السطح، لكنه من المؤكد، سيزداد ربحه في العمق. سيقل قراؤه،

بتعبير آخر، لكن القراء الذين سيتابعونه سيكونون أعظم القراء، وأغناهم وأعمقهم، ولهذا فإن للشعر المستقبل كله.

❖ بماذا تتميز حداثة خليل حاوي عن حداثتكم وحداثة يوسف الخال؟

❖❖ هذا أيضاً سؤال ليس لي، بل للقارئ والناقد.

إن شئت ذوقي الشخصي، ودون أن أتحدث عن نفسي، فأنا أكثر ميلاً إلى الإعجاب بتجربة يوسف الخال، دون أن أنكر مكانة خليل حاوي ودوره في حركة الشعر العربي الحديث.

على كل، سؤالك هذا يحتاج للإجابة عنه إلى أطروحة كاملة. وأعترف أنني لا أستطيع أن أجيب عنه الآن، لماذا لا تسأل يا أخي أسئلة متواضعة؟

❖ الدعوة إلى تفجير اللغة دعوة من خارج الشعر، التطور اللغوي المنسجم مع تطور المجتمع بشكل عام يبدع لغة جديدة مستوحاة من روح العصر، المسألة ليست حسابية، وليست قراراً جمهورياً أو ملكياً، لكنها عملية هدم وبناء، تستمد دورها من خلال فهمنا لتجليات العصر وإنجازاته، فما رأيكم؟

❖❖ هذه العبارة «تفجير اللغة» أسيء فهمها كثيراً. أظن أنني بين الأوائل الذين استخدموها في تأملاتهم الكتابية، إن لم أكن الأول. وهي لا تعني، بالنسبة إلي، دعوة من خارج الشعر. إنها، على العكس، من داخله ومتصلة عضوياً بكل تجربة شعرية خلاقة. كل خلق في لغة ما هو، بمعنى ما، تفجير لهذه اللغة. دون هذا التفجير لا حداثة ولا تجديد.

لكن ماذا يعني التفجير هنا؟ إنه يعني الخروج من كل بنية أو تركيب أو كلمات اكتسبت دلالات استقرت وثبتت، أي أنه الخروج من الثبات إلى الحركة، بحيث تكتسب الكلمات دلالات جديدة، في

سياقات جديدة وبنى جديدة. وهذا طبعاً لا يتم بقرار أو تخطيط عقلي أو إرادي، وإنما يتم، عفواً، في حركة الإبداع ذاتها. فأنت بإنشائك الجديد تخرج عن لغة القديم، أي أنك تفجرها، مطلقاً لغة شعرية جديدة، بالكلمات ذاتها، لكن بأنساق وعلاقات وصور وأبعاد وبنى مختلفة.

كل تجديد هو، بهذا المعنى، تفجير في قلب اللغة، بالطبيعة، وبالضرورة.

❖ لمن يكتب أدونيس، ولماذا يكتب؟

❖❖ أكتب لأنني لا أرى خارج الكتابة ما يسوغ حياتي. فبالكتابة أجد نفسي، وأتعرف عليها، وأحيا، شاهداً لوجودي وعليه.

وهكذا أكتب لمن يقدر أن يكون شاهداً على هذه الشهادة، قراءة ووعياً، وحين أقول «وجودي» لا أعني وجودي الفردي، في زمن معين، وإنما أعني وجودي الجمعي، تاريخاً، وحضارة، ومصيراً.

❖ أية كلمة يوجهها أدونيس في نهاية حديثنا للجمهور أو للشعراء أو للشعر الواعد؟

❖❖ تعبت، وسوف ألجأ لتعب الحكمة. لذلك سأقول الكلمة العتيقة - الجديدة، كلمة سقراط: «اعرف نفسك» اعرف نفسك أيها الجمهور، الشاعر، الشعر الواعد، فدون هذه المعرفة لن تكون لك هوية، ولن تقدر أن تعرف الآخر، ولن تكون إذن، إلا ورقة تتقلب في ريح الوقت.

إذ ألفظ الكلمة الأخيرة أشعر أن التعب يزول. لذلك أستدرك، فأقول ليس لمن يحرص أن يظل في حالة دائمة من التتلمذ على الناس والأشياء، أن يوجه كلاماً يعلم الآخرين.

أنا تلميذ، ولست معلماً.

أجرى الحوار: لامع الحر

مجلة «الشراع»، بيروت 22 نيسان 1985

أطمح في حداثتي أن أكون كلاسيكياً

الكلام مع أدونيس يختلف.. فهو لا يعطيك ما تحتاجه، ولا يتقرب إليك.. فقط يُضيء لك عالمه، ولا يدعوك.. لكنه يبتهج عندما تصل، ثم سرعان ما يغادرك إلى تجاوز جديد، ولا يهدأ.. التقيناه في غمرة موسم نشاطه، وكان معه هذا الحديث حول ما كتبه مؤخراً عن الكاتب والسلطة، أزمة المجتمع العربي، وتجربته في الكتابة الحديثة.

"بيروت المساء":

تقول: " أكتب - أنا الكاتب العربي، يعني، لا أقول شيئاً، يعني على العكس، إن شيئاً ما يقولني، وأن خطاباً ما يحتويني". وهذا يعني أن الكاتب العربي يصدر عن سلطة. فما هي طبيعة السلطة التي تقصد؟

أدونيس:

أولاً أقصد طبيعة الكلام القديم، وسلطة الدولة التي بنيت على أسس هذا الكلام، فهي تصدر عنه وتحافظ عليه في الوقت ذاته. وبنية الكلام هي جوهرياً دينية - سياسية، وقد انبثقت عن هذه البنية مفهومات ومعايير هي بمثابة مسلمات يفترض بكل عربي مسلم أن يؤمن بها سلفاً. وحين يريد أن يعيد النظر فيها أو يناقشها يتعذر عليه ذلك. وإذا افترضنا أنه قادر على إعادة النظر هذه أو هذه المناقشة فإنه يعد خارجاً على الأصول ومنبوذاً.

وبهذا المعنى أقول إن الفكر العربي والكتابة العربية يدوران في إطار مسبق، والحرية التي يمارسها الكاتب والمفكر هي حرية التحرك داخل هذا الإطار المسبق وضمن معطياته.

وفي رأيي أن حرية الكتابة والتفكير تبدأ أولاً بالقدرة. لا على التطابق مع الأصول بشكل أو بآخر، بل على قدرة نقد هذه الأصول ذاتها. وبما أن هذا النقد لم يمارس حتى الآن فإن الفكر العربي محتوى سلفاً.

هناك من حاول أن يتجاهل هذه الأصول ويبني فكراً آخر يستمد أسسه من عناصر فكر غربي، لكنه كما بدا في السابق إبان التفاعل مع الفكر اليوناني غريباً ودخيلاً، يبدو الآن في هذه المرحلة غريباً ودخيلاً أيضاً.

إن الفكر الحي في شعب ما هو الفكر الذي يعيد باستمرار قراءة أصوله نقداً وتفكيكاً، ومن ثم يتفاعل مع مختلف الأفكار.

"بيروت المساء":

وكيف يمكن أن نفسر ظاهرة الاحتواء، وإلام تعزو التحاق الكاتب؟

أدونيس:

هذه الظاهرة ليست حتمية، فمن الممكن تغييرها، لكنها لا تتغير إلا بعمل ثوري متكامل، لا يكتفي بتجاوز الأفكار وتغيير بنى الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وإنما يجب أيضاً أن يغير بنية التفكير ذاتها، وبعبارة ثانية، يجب أن لا يكتفي بتحرير الإنسان من خارج، وإنما يجب أن يحرره أيضاً من داخل نفسياً وفكرياً.

وتعود الظاهرة في ظني إلى سببين رئيسين: الأول، هو القمع الذي تمارسه السلطة العربية والذي تدعي أنها تأخذ مشروعيته من سلطة حفاظها على الكلام القديم. والثاني، هو تدجين الفكر والكتابة بحيث يتكيفان بطريقة أو بأخرى مع ما يقتضيه هذا القمع، ويأخذ هذا القمع فعاليته خصوصاً في المرحلة الراهنة، من قابلية معظم المفكرين والكتاب العرب على التدجن والتكيف..

ومن هنا نرى أن الفكر العربي والكتابة العربية، اليوم، وظيفتان بالدرجة الأولى، يقومان على التسويغ والتبشير، ويعلّمان القبول والخضوع، ولا يقومان على التفكيك والتحليل، ولا يعلّمان التساؤل وإعادة النظر.

"بيروت المساء":

كثير من المثقفين يعارضون السلطة أو يتعارضون معها، ولا يقولون لا، لكنهم في أغلب الأحيان يلحقونها بـ (لكن). ألا ترى أن صدق معارضة السلطة يجب أن يتعدى حدود الخطاب الشعري إلى الانتفاض ضدها؟

أدونيس:

بدون شك. قلت إن هذا الوضع ليس حتمياً، إذن يمكن تغييره، والفكر وحده مهما كان جذرياً لا يستطيع أن يغير. التغيير يحققه عمل ثوري متكامل اجتماعي - فكري. لذلك لا مخرج لنا إلا الثورة الجذرية الشاملة. وأظن أن موقف الكاتب اليوم في هذه الحالة المعممة من التدجين والقمع لا يجوز أن يخدم البنى السائدة وبخاصة السياسية منها بأي شكل. على العكس، يجب أن تكون كتابته مناقضة لهذه البنى على جميع المستويات، وإذا كان لا يتاح له أن يمارس مثل هذه الكتابة، وقلما يتاح له، فعليه أن يمتنع كلياً عن أية كتابة تقدر السلطة السائدة أن تستخدمها في دعم توجهاتها وممارستها. لكن كيف العمل في هذه الحالة ووسائل الإعلام كلها تقريباً، من المحيط إلى الخليج، خاضعة بشكل أو بآخر لتدجين السلطة وقمعها.. هذا سؤال أتركه مفتوحاً!..

"بيروت المساء":

يبدو من بعض كتاباتك أنك ضد كل سلطة بالمطلق، أوليست الأفكار التي تطرحها ويطرحها المثقفون بين الحين والآخر، ضد السلطات القائمة تؤسس بحد ذاتها لمشروع سلطة جديدة أيضاً؟

أدونيس:

كل كتابة سلطة، لكن هناك سلطة قامعة تنفي وتحجب وتحد، وهناك سلطة تنفي ذاتها باستمرار. بمعنى أن السلطة الأخيرة هي حق نقض كل سلطة، لكي لا تبقى إلا سلطة الحرية وسلطة العقل؛ أعني سلطة الإنسان والشعب.

ويجب أن نلاحظ هنا أن السلطة مهما كانت قامعة لا تستطيع أن تفرض فرضاً على أي كاتب حقيقي أن يكتب أشياء تخالف ما يؤمن به، لكنها تقدر أن تفرض عليه الصمت، وفي هذه الحالة يجب على الكاتب الحقيقي أن يختار الصمت.

"بيروت المساء":

د. أدونيس كيف يبدو لك وضع المثقفين العرب اليوم بالقياس إلى جيل الستينات؟

أدونيس:

أعتقد أن الأجيال اليوم أمام أفق مسدود نسبياً بالقياس إلى أجيال الستينات التي كانت تشعر أن الأفق أمامها مفتوح لأنها كانت تتحرك ضمن مشروعات وأحلام، ولذلك فإن المناخ اليوم أكثر صعوبة لأنها مرحلة تراجع، وهي في أحسن حالاتها مرحلة دفاع. لكن أعتقد في الوقت ذاته أن الوعي اليوم أكثر عمقاً من ذي قبل. وكل ما نأمله هو أن يمارس هذا الوعي دوره، لا في التبشير والتسويغ، وإنما في التحليل والتفكيك وإعادة النظر.

"بيروت المساء":

وماذا تقول في تطور الثقافة العربية من الستينات حتى اليوم أيضاً؟

أدونيس:

أعتقد أنه إجمالاً كان تتويجاً لفشل الفكر النهضوي، ومهمة الوعي اليوم أن يستوعب هذا الفشل وأن يتخطاه.

"بيروت المساء":

كثيراً ما تبدي احتجاجك على الواقع العربي، تقول إنك " مسكون بآلام الجسد العربي"، ويشاركك في ذلك الكثير الكثير من المثقفين العرب، بل قلما تجد واحداً من هذا الشعب العربي لا يشكو من النقص أو الصدمة. لكن هذه الشكوى يمكن أن تكون مقدمة لاتجاهات متناقضة. أين موقعك في ذلك؟

أدونيس:

تقصد إما اليأس والانكماش والتراجع، أو على العكس، الأمل والهجوم والتقدم، إذا كان هذا ما نقصده وهو خيار مطروح فإنني آمل أن أكون من جهة الهجوم والتقدم فأنا شخصياً لم أيأس على الرغم من كل شيء، وأنا واثق بالإنسان العربي والشعب العربي، وبطاقاتهما الهائلة على التغير والتجدد، لكن هذا يقتضي آلاماً عظيمة ونضالاً طويلاً، وليس بالأمر السهل.

"بيروت المساء":

هل تعتقد أن الأزمة هي أزمة كتّاب وكتابة، أم أنها أزمة حضارة ومجتمع؟ كيف يمكن أن يحدد لنا الدكتور أدونيس طبيعة الأزمة؟

أدونيس:

أنا أعتقد أن الأزمة بذاتها ليست المشكلة، بل العكس، الأزمة قد تكون دليل حيوية لأنها تشير إلى هواجس وتطلعات ينتقل بها الشعب من مرحلة إلى مرحلة، ولا أستطيع أن أرى شعباً حياً دون أزمات، إنما المشكلة بالنسبة لنا في المجتمع العربي هي أنه لا يتاح لنا أن نطرح الأسئلة الحقيقية حول أزماتنا، ولذلك فإننا لا نعيها وعياً حقيقياً، ومن هنا تبدو أزماتنا هي المشكلة. إذن فالأزمة ليست أزمة حضارية بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما هي أزمة العقل العربي المعتقل؛ أي الذي يحال بينه وبين الأسئلة الحقيقية الجذرية.

وفي هذا الصدد يحسن أن نتساءل: لماذا مثلاً يبدو الفرد العربي في المجتمعات غير العربية في مستوى أي فرد أجنبي، أو أفضل منه، سواء في مختلف مجالات العلوم، والدقيقة منها، وفي مختلف مجالات الأدب أيضاً، بينما يبدو داخل مجتمعه كأنه غير موجود؟!

والجواب هو أن البنية الاجتماعية والحضارية التي يعيش فيها العربي خارج مجتمعه، في أوروبا وغيرها، تتيح له أن يطور مواهبه وفعالياتها إلى حدودها القصوى، بينما لا تتيح له البنية السياسية الاجتماعية في بلاده هذه الإمكانية. ولهذا يبدو متكيفاً ومدجناً في ذلك الإطار المسبق الذي أشرنا إليه.

وإذن، الخلل هنا ليس في الإنسان العربي أو العقل العربي، وإنما في البنية الاجتماعية العربية والبنية السياسية العربية.

"بيروت المساء":

في مواجهة الأزمة الثقافية أو الحضارية التي تحدثنا عنها، نرى انتعاشاً للتيارات السلفية في بعض الأقطار العربية، ما هو تقويمك لهذه الظاهرة؟

أدونيس:

يفسر هذا الانتعاش في بعض نواحيه بذلك الفشل الذي أشرنا إليه، فهذا الانتعاش هو من جهة رد على هذه الخيبة واللجوء إلى نوع من العزاء والتعويض. ثم إن هذا الانتعاش يستند إلى أصول تاريخية عريقة بوصفه يصدر عن أسس دينية في المقام الأول، وفي هذه المناسبة كنت أقول باستمرار إن البنية الأساسية العميقة للمجتمع العربي هي البنية الدينية، وتلك كانت أطروحتي في كتاب "الثابت والمتحول" وها هي تجد مصداقيتها العملية على الرغم من أن الماركسيين انتقدوا هذه الأطروحة وعارضوها بشدة، وآمل أن يعيدوا النظر لكي يعرفوا البنية الحضارية العميقة للمجتمع العربي،

معرفة عميقة، من أجل تغييرها تغييراً عميقاً. لكنني أجد هذا الانتعاش سلاحاً مهماً لمحاربة الصهيونية والاستعمار من جهة وللتغلب نوعاً ما على التفتت الاجتماعي إزاء مجابهة الاستعمار والصهيونية من جهة ثانية. غير أن لهذا الانتعاش على الصعيد الداخلي البحت مخاطر كبيرة: التمذهب، والطوائفية، والارتداد إلى عالم من الأفكار والمفهومات والقيم، لم يعد موجوداً إلا على الورق.

فكما أنني أخاف من الحياة في ظل المجتمع الذي يمارسه الحاضر، أخاف أيضاً من الحياة في ظل قمع يمارس باسم الماضي.

ثم أن هذا الانتعاش يعطي للدين بعداً ماضوياً وكأنما لا علاقة له بالمستقبل. وأظن أن القراءة الحقيقية للدين لا يجوز أن تسقط ما فيه من أبعاد المستقبل، ومثل هذه القراءة لا بد من أن تؤكد على أن الدين للإنسان وليس الإنسان للدين.

"بيروت المساء":

نفهم أنك مع التيارات السلفية، وضدها! هل يمكن أن تكون أكثر وضوحاً؟

أدونيس:

بكلام أكثر وضوحاً، لا أتصور قيام دولة دينية عربية، مع أن مثل هذه الدولة موجودة.

أنا ضد مثل هذه الدول، وأنا من القائلين يجب أن يكون الدين تجربة شخصية، وأن شؤون المجتمع يجب أن تخضع لقوانين ومبادئ اجتماعية، ولذلك أنا ضد هذا الانتعاش بقدر ما يطمح إلى تأسيس دولة على الدين. أما إذ بقي مجرد اتجاه فكري لمحاربة الاستعمار، أو للمناداة بالإصلاح داخل المجتمع، فأعتقد أنه من الحق أن يوجد كتيار، شأنه شأن بقية الاتجاهات الفكرية العلمانية الأخرى، التي لها الحق في الوجود والتعبير عن نفسها وممارسة نشاطها.

فأنا مع الحرية من جميع الأطراف ولجميع الاتجاهات أيا كانت، لأنني جوهرياً مع الديمقراطية ومع التعدد. والفكر لا يحارب (بفتح الراء) بالسلاح أو بأي شكل من أشكال القمع، وإنما يجب أن يحارب بالفكر.

"بيروت المساء":

د. أدونيس، أنت تقول "الكتابة تواطؤ لا براءة، جمالها في ارتكابها، وجرمها هو طهرها الأول".

هكذا بدأت مسيرتك الشعرية في مجلة "شعر"، ويحلو لك في أكثر الأحيان أن تصف نفسك، بـ "الشيطاني" فهل ما زلت تستطيع "الشيطنة"؟

أدونيس:

حين أشعر أنني في الكتابة لم أعد قادراً على هذا التواطؤ وممارسة هذه "الشيطانية" فإنني سأتوقف عن الكتابة.

لا معنى للكتابة العربية اليوم إلا في كونها تهديماً وتفكيكاً، ولأقل بعبارة أخرى، إلا في كونها تخريباً، وأعتقد أن الكتابة العربية اليوم تتجه في هذا المنحى، وهي من هذه الناحية أسبق من العمل.

نحن نطمح ككتاب "مخربين" إلى بنى تنظيمية تعيش تفكيك البنى القديمة، لكن غياب مثل هذه البنى التنظيمية الجذرية يجعل الكتابة الطليعية شبه منفصلة عن الواقع وربما كانت مشكلتها الحقيقية كامنة في هذا الوضع. فالكتابة "شيطانية" لكن في وضع يبدو في جميع مستوياته "ملائكياً".

"بيروت المساء":

هنا يحضرني قول لهنري لوفيفر مؤداه: إن الكتاب الذين يبدأون عادة بالنقض والتجاوز سرعان ما يأتي النجاح ومعه التقدم في السن ليجعلانهم إيجابيين خلاقين وحقيقيين، بعد انتصارهم على السلبي والمبدأ الشيطاني، وسرعان ما يكتسبون شعوراً بالتوافق

والالتقاء مع الجمهور. ألا ترى أن هذا المحتوى لقول لوفيفر يلامس حقيقة مسيرتك الفنية كشاعر؟

أدونيس:

أعتقد أن ما يقوله هنري لوفيفر هنا صحيح بشكل عام، لكن إذا "تكيفت" الحالة الشيطانية التي يجسدها كاتب ما فإن الشيطان لا يموت!..

"بيروت المساء":

لكن قصائدك الأخيرة "متهمة" بأنها أقرب إلى الجمهور من حيث بنائها الفني؟

أدونيس:

أعتقد أن هذا الانطباع خاطئ لأن ما نشرته مؤخراً ليس أكثر قرباً إلى الجمهور من تلك القصائد التي نشرتها سنة 1950، ونُشرت في "قصائد أولى" سنة 1956. وهي ليست أكثر بساطة أو قرباً إلى الجمهور من قصائد كتبتها في مجموعاتي الشعرية "أوراق في الريح" و"أغاني مهيار الدمشقي" وكتاب "التحولات"...الخ. لكن ذاكرة القراء ضعيفة كما يبدو أو أنهم لم يقرأوني سابقاً. على العكس، إن آخر القصائد التي كتبتها قد تكون أكثر قصائدي صعوبة على سبيل المثال: "الوقت" و"إسماعيل".

"بيروت المساء":

الحداثة التي سبق وتحدثت عنها منذ بداية الستينات ألم تصبح كلاسيكية في الثمانينات؟

أدونيس:

قلت مرات عدة: لكي تكون حديثاً بالمعنى الحقيقي للكلمة يجب أن تكون كلاسيكياً.

"رامبو" الحديث هو الآن كلاسيكي وكذلك "بودلير" وأنا أطمح في حداثتي إلى أن أصبح كذلك كلاسيكياً. فلا معنى للحداثة إلا إذا أسست لكلاسيكية، أي لأصول كتابية جديدة. دون ذلك تبقى نزوات وأزياء عابرة.

"بيروت المساء":

عن الكتابة الإبداعية قلت:"كما ينفجر الواقع المادي ويتغير ويتحول بالكتابة الأولى (العمل المقاوم)، ينفجر الواقع الروحي، ويتغير ويتحول بالكتابة الثانية (اللغة المقاومة ـ المواجهة)".

بناء على قولك هذا كيف ترى إلى ما كتب عن تجربة المقاومة الوطنية اللبنانية، هل إن الإبداع في الكتابة "الثانية" في رأيك بمستواه في الكتابة "الأولى"؟

أدونيس:

كلا، فالكتابة الأولى أي الكتابة بالجسد والدم لم تواكبها كتابة بالكلام في مستواها، فالكتابة بالكلام بقيت دونها وتعيش في ظلها.

فمهمة الكتابة اليوم هي أن تحدث في نسيج الكلام وفي الوعي ذاته زلزلة توازي الزلزلة التي يحدثها انفجار الجسد شهيداً في الوعي الاجتماعي، وأظن أن هذا لم يحدث.

"بيروت المساء":

لماذا؟

أدونيس:

ليس عندنا قدرات كتابية، وليس عندنا مواهب شعرية في هذا المستوى، أو ربما هذا النوع من المقارنة شبه مستحيل أو غير صحيح، فالعمل من طبيعة، والكتابة من طبيعة أخرى، وكل مقارنة بينهما تشوه طبيعة كل منهما.

على كلٍّ، مشكلة العلاقة بين الكتابة والواقع، بين الكلام والعمل، مشكلة معقدة وهي قديمة، وأعتقد أننا يجب أن نعيد النظر فيها

وأن نطرحها بشكل مغاير، لكن هذا موضوع آخر، لأنه يثير أعقد الأمور، وكبار المفكرين لم يقدموا أجوبة في هذا الصدد، حتى ماركس نفسه. على الرغم من أن فكره قائم على تقديم الحلول، لم يقدم حلاً أيضاً.

"بيروت المساء": أخيراً، تقول مخاطباً الكاتب العربي: "والساعة قريبة، وأكاد ألمس ريحها العاصفة - تجيء لكي تكنس أقلامك ومحابرك، أوراقك وكتبك، أحلامك وأفكارك..." فماذا تلمح في البعيد وأي ساعة هي تلك؟

أدونيس:"ألمح يقظة الشعب العربي بكامله، وألمح عصراً جديداً، فأنا متفائل جداً..

وألمح أيضاً كيف نخون في كتاباتنا يومياً هذا التفاؤل، أي كيف نخون طاقة الإنسان العربي الكامنة أو طاقات الشعب العربي التي لا يمكن إلا أن تنتصر.

أجرى اللقاء: أحمد غسان

بيروت المساء العدد 116 ـ 12 **آب** 1985

الشعر العربي على أعتاب حداثة ثانية والعقبة في المفهوم

_ 1 _

كان اللقاء مع أدونيس أثناء زيارته لدمشق متنوعاً، زاخراً بالمناقشات والحوارات. وكأن أدونيس الذي أسس لمنهج النقد والتغيير عبر مسيرته الفكرية والثقافية، يجد أحد أهم تقاليد الساحة اللبنانية المنفتحة لهبوب التيارات الثقافية، تعددها، تمازجها، والسماح لها بالتحليق والاستعادة الدائمة. تحليق هو جزء من حرية الرأي والتعبير، واستعادة تحمل مفهوم النقد والمراجعة.

لقد جسدت بيروت نسمة الرخاء في وجه قيظ الاستبداد العربي، وها هو أدونيس الذي ما زال منتمياً إلى أهم تقاليد " المدينة ـ المرفأ ـ حاضنة التشردات البشرية". يناقشنا هنا دون حواجز أو وسائط مسبقة، حول الشعر، الدين، السياسة، الفكر، والقصائد... "فقط، أقول كل ما عندي، على أن تنشروا كل ما قلت"..

والمدخل واسع مع أدونيس، ندخله من باب تعريفه بالقراء أحياناً، ومن باب الحوار والنقاش الفكري المتخصص أحياناً أخرى.

ومع الزملاء في القسم الثقافي في "الحرية" (فاضل الربيعي، غسان زقطان، ليانة بدر، وراسم المدهون) دار هذا الحوار الممتع والمتصل:

_ 2 _

هناك الكثير إذن، مما يمكن إثارته، من التكريم الذي حظي به في باريس مؤخراً، وانتهاءً، بمصير مجلة "مواقف"، وعبر ذلك، أسئلة كثيرة أخرى، عن مستقبل الشعر العربي، كما يراه هو. وقد لا ينتهي

الأمر عند حدود الإشكاليات الفكرية التي يثيرها أدونيس بين آونة وأخرى، حول "المسألة الشعرية".

وعندما يبدأ الحوار، فإنه قد لا ينتهي ... أيضاً!

– 3 –

أردنا أن نثير، لا أسئلة، بل والاتهامات، أن نتحدث معه بصراحة غير مألوفة، بعيداً عن الرتابة السقيمة لتلك الحوارات المغلقة والباردة.

لا شك أن أدونيس كان مستعداً، وهو لهذا رحب بفكرة الحوار، انطلاقاً من هذه النقطة: دفقة من الأسئلة لا تتلكأ في طرح فكرتها مباشرة، أو تهدف إليه.

وهكذا كان: حوار مستمر، وقد تكون هذه مجرد بداية.

– 4 –

لكن ثمة أمر هام آخر.

فقد طرح أدونيس في هذا الحوار، جملة من الأفكار والآراء التي تستحق النقاش، (وبعضها يثير خلافاً شديداً). ولكن صفحات "ثقافة" مفتوحة ابتداء من العدد القادم، لمناقشة الآراء والأفكار التي طرحها أدونيس، فلعلنا لا نتفق، ولعلنا نوضح، ونصحح، بعيداً عن التشنجات.

❖❖

إذن: نبدأ من باريس:

● هناك قدمت كشاعر كبير، ومعروف، ربما يرون فيك من بين أكثر شعراء الشرق العربي أهمية. لماذا في باريس، وليس في عاصمة عربية. ألا يعني هذا، شيئاً ما؟

يقول أدونيس:

❖❖ جاء تكريمي في باريس، بعد أن ترجم شعري إلى الفرنسية، وبشكل خاص، "أغاني مهيار الدمشقي" . هذه المجموعة أعطت حضوراً مختلفاً، عن الشعر العربي، (المعاصر). حضوراً كان يشك فيه، الشعراء الفرنسيون بعامة. بتعبير آخر، كان شبه مفاجأة. وقد بادرت إلى هذا التكريم، هيئات ثقافية، غير رسمية، أي أنها غير مرتبطة بالنظام الفرنسي، وأعتقد أن هذا التكريم فرضه حضوري الشعري (العربي) في الوسط الشعري العربي.

وإذا كان شعري، لم يكرم في مدينة عربية، بشكل رسمي أو شبه رسمي، فإن هذا لا يقلقني، بل على العكس يؤكد في نفسي طمأنينة من نوع آخر، غير أنني واثق من هذا التكريم العميق لدى الشعراء العرب، ومحبي شعري بخاصة. ومحبي الشعر العربي والذين يمارسون كتابته بشكل أخص.

- وهل أنت سعيد الآن؟

❖❖ نعم. لكني لا أسعى إلى التكريم الرسمي.

التكريم الرسمي أنا لا أسعى إليه، ولا أردته، وإذا ما أردته، فإنه لن يكون!!

- هل الأمر متعلق بالشعر؟ نعني أن ما يمنع تكريمك عربياً، سببه الشعر أم سبب آخر؟

❖❖ الشعر في المجتمع العربي، لا يزال ينظر إليه، بوصفه أداة محضة. بمعنى الأدوات المادية أيضاً.. وإذن، ربما أن جوهر الأداة، هو الاستخدام المباشر (وإلا فلا نفع منه!) فإن الشعر الذي لا يمكن استخدامه بهذا الشكل المباشر، يعد دون نفع، أما هذه النظرة الأداتية، فهي موجودة كذلك في الغرب، غير أن ما يميز الغرب عنا، في هذا الصدد، هو أن هناك نظرة أخرى مغايرة، وهي نظرة لها جميع الحقوق في الفعالية، والتقويم.

• دعنا نتحدث عن "إسماعيل" التي ترجمت مؤخراً إلى الفرنسية. هل رغب بها الفرنسيون، لأنها تعطي فكرة غير مألوفة عن العربي (الإسلامي)؟

❖❖ إذا نظرنا إلى "إسماعيل" من شرفة الهوية المتميزة، لا من شرفة "العروبة" بالمعنى السياسي، أو الفوقي، أو (الإسلام) بنفس المعنى، فمن الممكن أن نعدها تتويجاً لما حاولت أن أقوم به لرؤية التمايز الجوهري، بين ما نسميه الشرق والغرب. غير أن في "إسماعيل" بعداً أكثر أهمية بالنسبة لي. هو التساؤل، حول هذه الهوية بالذات. ما هي؟ و"إسماعيل" إذن ليس إلا رمزاً لتجسيد هذا السؤال: من هو إسماعيل؟ بالمعنى التاريخي معروف، لكن الجواب الديني هو ما أضعه موضع التساؤل. وإذن كأنني أضع موضع التساؤل، كل هذا الكيان الذي نسميه "العرب"، ونسميه "الإسلام" وأضعه بوصفه رؤيا دينية، ورؤية دينية بشكل خاص. من المؤسف بهذا الصدد، أن الذين تنبهوا لمثل هذه الأسئلة، كانوا أجانب، ولم يكونوا عرباً. على أية حال "إسماعيل" ترجمت إلى الفرنسية، وسوف تصدر قريباً في كتاب خاص.

• كيف كانت ردود الفعل؟

❖❖ الإعجاب! (مستدركاً: لا أحب أن أتحدث عن هذا). في التساؤل عن "إسماعيل"، فيما يتعلق بهم، هم رأوا فيها، ما يستدعي السؤال أيضاً. بل هذا هو الذي - أيضاً - جعلهم، يرون فيها أسئلة لم يعتد الفكر العربي على طرحها. وتساءلت الزميلة ليانة بدر (معقبة):

• في القصيدة، مستوى آخر، يبدو أن له علاقة بالتمزق في لبنان، أعني الحرب اللبنانية. هذا الأمر لم يظهر بوضوح إلا في هذه القصيدة؟

❖❖ بالنسبة لي، الحدث، وسيلة، سواء كان الحرب، أو سواها، إنها وسيلة تكشف لي عن العمق التاريخي، الإنساني. الأحداث تدفعني إلى المزيد من التأمل في البنية العميقة للإنسان والوضع، ولهذا تأخذ الأحداث أبعاداً رمزية. وفي هذا الإطار، كل شعري كلام على الأبعاد، ولكن انطلاقاً من الحدث. الحدث يتلاشى. الحدث قشرة، إلا إذا كانت له بنية، ويهمني كشف ما هو دفين. الحرب الأهلية هي انفجار كبير في حرب مستترة، وهي إعلان للحرب المضمرة، لذلك لم أكن مفاجأ بها، ولهذا لم تؤثر في شعري. الحرب التي عشناها، كانت بشكل أو آخر، حرباً مستترة.

● حسناً: ولكن هناك من يرى، أن شعر أدونيس بأسره، هو صورة لأدونيس، بمعنى أن أدونيس يرسم صورته في شعره. هذا يظهر في مهيار. ثم في "إسماعيل"؟

❖❖ " إسماعيل" هو أدونيس، وهو كل عربي أيضاً، بما أن كل عربي هو أدونيس. لقد قرأت كلمة ممدوح عدوان عن قصيدتي. لا شك أن ممدوح كاتب ذكي جداً، لكنه لم يفهم القصيدة أبداً، لم يفهم منها شيئاً على الإطلاق. انشغل ولم يلتقط ما هو عميق فيها، أي شاعر في العالم، يقول من ضميره، يقول شيئاً أو شيئين، ولكنه يقوله، كما تنفجر قنبلة، بشتى الاتجاهات.

لا يوجد شاعر في العالم يقول شيئاً، زائداً أشياءً، إلا السائح، إلا إذا كان سائحاً ومتفرجاً. الشعر يفجر بنواة مركزية، لذلك يقول شيئاً واحداً، بتنويعات مختلفة. كل شاعر كبير، رسام، يقول شيئاً واحداً في كل لوحاته، كذلك الروائي الكبير.

"إسماعيل" هي سؤال: من هو العربي.. كيف سيكون؟ ضمنياً، هناك جواب واحد في القصيدة، هو نفس الجواب الديني، هو النفي الوحيد، هو لا للجواب الديني. والباقي متروك للعربي.

- في هذا الإطار: بماذا نفسر انفعالك بالثورة الإيرانية، يوم كتبت عنها قصيدة عمودية؟

❖❖ موقفي من الثورة الإيرانية، يجب أن يوضع في سياق تاريخي محدد، هو الوضع العربي إجمالاً، ووضع الشعوب المشرقية التي تربطنا بها روابط، ثم الوضع الراهن آنذاك، إيران الشاه، الإمبريالية الأمريكية، إسرائيل، الصهيونية. كنت آنذاك مهيأً نفسياً لأن أقف مع أي نظام يسقط الشاه، أي نظام دون تردد، بين الشاه وأي نظام آخر! إن مجرد القول إن هناك "شاه" يحكم لا أطيقه. أخذت بالثورة الإيرانية .. بطريقة حدوثها، أولاً: هناك شعب بكامله، يتحرك، بمعايير ووسائل، تستلزم ونفرض، على الجميع، أن يعيدوا النظر إليها، وفيها، وبتحليلاتهم الكلاسيكية. لقد غيرت الثورة، المنظور الكلاسيكي لنشوء الثورات، لا العمال ولا البرجوازية، ولا الفلاحين وإنما الشعب بكامله، بمختلف تكويناته، ودون أي سلاح. هذا الحدث بحد ذاته هو الذي هزني.

ثانياً: الشيء الآخر، هو أحلامي، إن هذا الاتجاه الثوري في التاريخ العربي، الإسلامي، المناوئ للسلطة، المتحرك باستمرار، هو الذي جعلني أحلم أنه ربما سيعطي أبعاداً جديدة في تاريخنا. كذلك، للمرة الأولى تقوم حركة شعبية، تبادر إلى تأييد رمز الثورة العربية، الثورة الفلسطينية، والقول لا، وبصراحة كاملة للإمبريالية الأمريكية خاصة، والغرب بشكل أخص. وهذا ما لم نعرفه من قبل. هذه العوامل، وسواها، جعلتني أتأثر بالثورة الإيرانية (الإسلامية) وأكتب تحية لها، كنوع من المشاركة تعويضاً، عن مشاركة من نوع آخر. هذه المشاركة كتبتها بشكل قصيدة (هي أقرب إلى المقالة)، ولا أعدها من شعري، مهداة إلى الشعب الإيراني وثورته، والتي وصفتها وصفاً. وإذا كانت الثورة قد تغيرت وخيبت أحلامي، فلست مسؤولاً عنها.

من حيث حرفتي، الشعر، فكل سلاحي - أيضاً - هو الشعر. أحياناً، أجيز لنفسي أن أقوم بأعمال، ليست بمستوى حرفتي أو سلاحي. ولكنني لست نادماً، بالعكس لا أزال آمل، أن تحقق الثورة الإيرانية، ما كنت أحلم به.

- كيف تنعكس المدينة، في شعرك. بل كيف يتجسد معنى المدينة في النص الشعري الذي تكتبه؟

❖❖ المدينة، بالنسبة لي، هي لحظة تكثيف وتنظيم للإبداعات الإنسانية، ومن أجل ذلك لا أحب المدن، إلا بقدر ما تجسد هذه اللحظة. قول أحبها، بمعنى أنني أكرهها أحياناً ومن هذه الزاوية، المدينة الوحيدة التي تثيرني، هي نيويورك، وبعدها طوكيو، لأنك لا تستطيع في هاتين المدينتين، تحقيق الطرف الأقصى من الجهد البشري الصناعي بالمعنى الخلاق. وإذا شئت الطرف الأقصى من الطبيعة. وإذا أردت أن تجد صناعة بالمعنى الأعمق فأنت تجدها في هاتين المدينتين (الجانب الإبداعي الآخر من الإنسان) مقابل الجهد الأول الملتصق بالطبيعة والذي تمثله مجتمعاتنا. ولذلك لا مدينة بالمعنى العربي. هناك تجمع قروي بعلاقاته كلها. يمكن أن تشذ - قليلاً - مدينة القاهرة. لذلك دمشق لا تقول أي شيء بوصفها مدينة، أو بغداد، أو عمان (لا شيء اسمه عمان !!). بيروت لها طعم خاص، لا من حيث المدينة بالمعنى الذي أتحدث عنه. المدينة، هي لحظة من إبداعية الإنسان الصناعية. وبيروت لها أهمية، لا لأنها بيروت، بل لأنها حاضنة التشردات البشرية من جميع الجهات. مقهى كبيرة، أو لنقل مرفأ هائل لا مثيل له، ولذلك فهي لا تعوض، هذا الأمر يكسبها شخصية لا مثيل لها. ولذلك لا يمكن أن تموت. إن جلدتها تتغير، وقشرتها تتبدل، ولكنها لا تموت، إنها توأم جغرافيتها.

عندما ذهبت أول مرة إلى نيويورك عام 1971، وعدت، سافرت إلى لندن. كان إحساسي آنذاك، وأنا أصل لندن من نيويورك، أنني أنزل إلى الريف. أنني جئت من المدينة التي اسمها نيويورك إلى الريف! نيويورك تنقلك إلى هذا العالم الجحيمي.

العالم كله لو تصورته يسير في مظاهرة نحو المجهول، ستقول إن نيويورك هي قائدة هذه المظاهرة باتجاه المجهول. تكون ضدها وتحاربها . ولكن هذه قضية أخرى.

● عام 1977، أثناء مؤتمر الكتاب العرب، قدم الدكتور حسين مروة بحثاً حول الشعر يوضح من خلال تحليله انكفاء الشعر العربي إلى الداخل خلال السنوات القادمة وبروز اتجاه أكثر ذاتية فيه. بعد 8 سنوات من ذلك النقاش الصاخب حول ذلك البحث، كيف ترى دفقة الحداثة، في الشعر العربي.

❖❖ العقبة الأساسية، في وجه الشعر العربي، لا في وجه الحداثة وحسب، هي عقبة مفهومية، وهذه لا تتمثل في الأحزاب والأيديولوجيات فقط، وإنما مع الأسف، يعيشها معظم الشعراء العرب. إنهم حزبيون أيديولوجيون، وعمليون، قبل أن يكونوا شعراء. العقبة المفهومية، هي عدم التوكيد على خصوصية الشيء الذي نسميه شعراً. إذا كان الشعر موجوداً، وله خصوصية فإذن: له مكان وفعل مستقلان. إذا لم تكن له خصوصية، معنى ذلك أنه غير موجود، أي أنه دخل كآلة من جملة الآلات، أو أداة من جملة الأدوات. هذا ينطبق على الشعر، وعلى بقية الأشياء. هذه العقبة المفهومية، تجد في الموروث العربي ما يدعمها، منذ الجاهلية وحتى الإسلام. صحيح أن الشعر في الجاهلية كان وسيلة لحفظ القيم، والتبشير بها والدفاع عنها، لكنه لم يكن كذلك، إلا لأنه كان ، في الدرجة الأولى معرفة، أي حدساً، بمعنى الإنسان، ومعنى الكون، واستشرافاً، وبهذا

المعنى، نقول إن الشعر العربي في الجاهلية، كان معرفة أولى، كان غاية بمعنى آخر. وحينما جاء الإسلام، ألغى الشعر بوصفه معرفة - أولى من حيث القول إن الشعراء غواة، وأنهم يتلقون وحياً من الشياطين، وأن الشعر بهذا المستوى خداع وضلال، وأن هناك شيئاً وحيداً، يجيء بالوحي، هو الدين. إذن المعرفة الحقيقية هي الدين. هكذا حول الشعر إلى أداة لخدمة المعرفة الجديدة، ونقلها والتبشير بها، إذن أول استخدام أيديولوجي للشعر كان الإسلام، والأيديولوجيات اليوم، بيمينها ويسارها - وهنا تتفق الأيديولوجيات في موقفها - تستخدم الشعر والفنون. هذا هو الاستخدام بالضبط. لا يهم ما يقوله اليساري من أنه يستخدم الشعر من أجل قضية عادلة، فاليمين يفعل ذلك أيضاً. هذا ما أسميه بالعقبة المفهومية. وبهذا المعنى، يلغي الشعر جميعه. أشعر أن العرب بوضعهم الراهن، أقل الشعوب معرفة بالشعر، رغم أنهم يوصفون بأنهم أمة الشعر. المشكلة هي في مناقشة هذه العقبة المفهومية.

تلك هي المشكلة.

- إنك تعني - بإجابتك - الشعر التقليدي؟

❖❖ الآن الثورة، هي مثل الخلافة. كما كان الشاعر العربي يأخذ من الخلافة رموزاً، الشاعر يفعل كذلك مع الثورة. الثورة هي موضوع يصفه الشاعر الثوري، ويتحدث عنه بوصفه موضوعاً، يمتدحه، ويهجو أعداءه، في حين "القارئ الثوري" لا يسأل عن هذا الأمر. الشعر كأي حرفة، له أدوات، أهمها اللغة، تركيبها، أي لا نستطيع أن نصنع ذهباً من تراب، إلا بعد عملية كيماوية طويلة ومعقدة، الذهب يصنع بمادته وأدواته. وهكذا، نتحدث عن أهم الأحداث الثورية بغير أدوات. أو أدوات ليست في مستوى هذه الأحداث، ونسمي هذا شعراً.

أولاً: ما هي الثورة؟ إذا كانت مجموعة من البنادق والرشاشات والدبابات الزاحفة للاستيلاء على حكم ما، فاسمحوا لي أن أقول: إن هذه ليست ثورة. الثورة هي إحداث انقلاب جذري وشامل في بنية المجتمع الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية، وإذن جميع النشاطات التي يقوم بها الإنسان، يجب أن تتساوى كل في ميدانه وحسب خصوصيته، لتحقيق هذا الانقلاب. الخلل يقع حينما يستقطب نشاط ما كل النشاطات ويسخرها لخدمته وهو هنا النشاط السياسي. لماذا يكون السياسي أكثر قدرة على الرؤية والرؤيا من الفنان والشاعر؟ أنا أرى العكس، أن سياسياً لا يستند إلى رؤيا شعرية بالمعنى الثقافي الواسع للكلمة، لا يمكنه أن يكون سياسياً ناضجاً. السياسة الكبيرة هي التي تستند إلى رؤيا ثقافية كبيرة، وإذن دور الشاعر في الثورة، هو الاستمرار بخصوصية أدواته في تحطيم جميع البنى على جميع المستويات التي تحول دون تحقيق هذا الانقلاب. وإذن، هو لا يمتدح العمل السياسي، بل بالعكس، ينقد العمل السياسي، لأنه ليس بالجذرية المطلوبة، بهذا المعنى، كنت أنتقد ما يسمى بشعر الثورة العربية، ولكن هذا لا يعني المس بمشروعية استخدام الشعر كأداة. أنا أقر هذا أحياناً، ولكن أن يتحول هذا إلى قاعدة، أو معيار، كنت أحاربه، وأحاربه باستمرار. لا يخدم الثورة، ولا يخدم الشعر.

- استطراداً: ما سر هذه الإشكالية إذن، بين الكاتب والسلطة؟

❖❖ العلة في السلطة دائماً، لأن السياسة، هي الأداة المباشرة لتحقق السلطة. السلطة هي قاعدة الهيمنة، وهي المركز ولهذا ما إن تصل الثورات إلى السلطة،حتى يصبح همها الأساسي هو الحفاظ على هذه السلطة، بمعنى أن الثورة تنسى - من حيث هي نقد -

مهمتها: العجز عن المواءمة، بين الثورة بوصفها حركة مستمرة، والثورة بوصفها سلطة. ستنتصر السلطة دائماً! إن المثقف وبشكل خاص المبدع، لا يمكن إلا أن يكون مع الثورة بوصفها حركة.

إذا كان خلاقاً فإنه لن يهتم بما أنجزه، بل يتطلع إليه، لأن الخلاق يتطلع إلى ما لم ينجز، بوصف الإبداع حركة تجاوز مستمرة، والشاعر الذي يطمئن إلى ما أنجزه ويجلس، يحقق أولى علامات نهايته كالثورة، كامن دائماً في المستقبل.

الخلاف إذن، ليس حول الثورة، ولا حول الشعر، بل على كيفية تنظيم هذه العلاقة وإيجادها. البداهة هي: لماذا لا نثور؟ وهذه بداهة، والمشكلة الحقيقية، هي كيف؟ نحن لا نعنى "بالكيف".

أنا لا أتصور - على الإطلاق - أن الشاعر يمكن أن يكون، مع السلطة، في أي وقت.

وفي أي ظرف، (دون أن يعني ذلك أنه يحاربها). وكخلاق لا يمكنه أن يرضى عن السلطة. عليه أن يزيل الصدأ دائماً عن مسيرتها (السلطة الثورية بالطبع) ليس من داخلها بل من خارجها. عليه أن يكون خارجها كي يراها. والخلاق دائماً خارج السلطة، وعبقرية السلطة الثورية، هي أن تدرك هذا، وأن تترك الخلاقين يعملون كما يرون .. أنا لا أستطيع أن أتصور، أن سلطة ثورية تخاف من لوحة أو قصيدة. مثل هذه السلطة ليست سلطة، ولا ثورة، ولا تستطيع أن تكون ثورة ولا سلطة!

● أنت من مؤسسي "شعر". كنت تشكل تياراً متميزاً داخلها، حتى لحظة افتراقك عنها. ثم جاءت "مواقف " ألا تعتبر أن "مواقف " هي مرحلة ثانية من "شعر "؟

❖❖ "شعر "، خلقت مناخاً، استمرت "مواقف" فيه، وعمقته ووسعته، والآن، لو قارنت بين ما نشر، في "شعر" و "مواقف"، سترى أن قصائد "مواقف" متقدمة تقنياً وشعرياً. إن أهمية "شعر" ، أنها

استطاعت أن "تعمل" مفصلاً في الحساسية الشعرية ساعدتها في خلقه الظروف. وفي "مواقف" لم يكن هدفها، مثل هذا الأمر. لقد جاءت ضمن مشروع، هو المشروع الثوري العربي، وفشلها هو من فشل هذا المشروع. أنا أعد "مواقف" شبه منتهية الآن. ليست منتهية من هذه الزاوية، بل من زاوية أننا خسرنا الرهان، الرهان القائم، والذي خلاصته أنه يمكن أن تنشأ مجلة عربية باستقلال كامل عن الأنظمة العربية وأجهزتها، وعن الأحزاب وأيديولوجيتها. (ليس بالضرورة أن تحاربها .. وأن تحارب بعضها) بل بضرورة أخرى، هي مزيد من تعميق الموقف النقدي، ومن تعميق ممارسة الحرية التعبيرية. بيد أننا خسرنا الرهان؛ لأن الثقافة العربية اليوم، هي جوهرياً ثقافة سلطة على المستوى السائد، وأشدد على المستوى السائد، لأن هناك تململات ونزعات، وصعاليك خارج هذه السلطة السائدة، ولكنهم معزولون.

- إذن، توقفت عن الصدور؟

❖❖ في الطريق إلى ذلك. أشك أننا يمكن أن نتغلب على الصعوبات التي تواجهنا. هناك عدد منذ عشرة أشهر في المطبعة؟

- هل أنت حزين لأجل هذا؟

❖❖ نعم، حزين، مع أنه لم يفاجئني كثيراً، لكنني أقول في نفسي، كما تكون حياة شيء ما جميلة، تأتي لحظة يجب أن ندرك فيها، أن على هذا الشيء أن يحدث. وهكذا يكون الموت جميلاً أيضاً، كالحياة، كيما نفكر بحياة أخرى.

- دعنا نتحدث في أمر آخر: لقد قدت جيلاً كاملاً من الشعراء لفترة طويلة .. ولكنك أوصلتهم إلى الجدار. أنت أفشلت تجربة كاملة بهذا المعنى؟ أوصلتها إلى نهايتها.

❖❖ قل لي، ماذا أفعل؟

• هناك من يلتف حولك، من الشعراء الشباب، ولكنهم لا يستطيعون اليوم المضي إلا على طريقك. ولكنه أيضاً .. طريق مغلق؟

❖❖ يجب أن تقبل بموت الأشياء.

• وبالمناسبة، هناك اتهام آخر موجه لمحمود درويش، فيما يتعلق بالشعر الفلسطيني والعربي، فهو الآخر، أوصل تجربة جيل من الشعراء إلى الجدار؟

❖❖ ما دمت تطرح سؤالاً، من المفترض أن يكون لك شيء من الجواب. شيء من التهمة، يعني أنك تعرف وقائع، ماذا يستطيع أحدنا أن يفعل؟

• لكنك طرحت نظرية في الشعر، وقدت حركة شعرية؟

❖❖ فشل المجلة، كاستمرارية، لا يعني فشل التجربة أو مفهومي للشعر، هذا هو الرهان الخاسر. الذي كنت أعنيه، بمعنى آخر، أننا لسنا قادرين على متابعة إصدار المجلة، إلا إذا ارتبطنا بحزب أو نظام (للتاريخ، هناك شباب مولوا المجلة فترات كثيرة، عراقيون بشكل خاص، وآخر ما تلقيناه كان من شاعر من السعودية لا نعرفه، ومن البحرين. ولكن هذه التبرعات، لا تعني تجاوز الأزمة).

• في الفترة الأخيرة، قرأنا شيئاً عن معركة "شعر" و"الآداب". البعض يعتقد أن المعركة انطلقت، من نقطة مشتركة: قومية، وجودية "الآداب" عرفت ونشرت الفكر الوجودي و"شعر" أنتجته. هل هذا صحيح؟

❖❖ الخلاف كان في المقام الأول في التوجه السياسي. مجلة "شعر"، كانت تحرص على النظر إلى الشعر العربي، من منظور

شعري أولاً، لكن بشكل غير منفصل عن الإطار الحضاري العربي، بشكل عام. وعدم انخراطها سياسياً، لم يكن يعني، إطلاقاً، موقفاً سلبياً من الحركة التقدمية، بل والتوكيد على استقلالية التوجه الشعري العربي، التوكيد على خصوصيته، في حين كانت في "الآداب" مختلفة. هناك توكيد على الارتباط المباشر سياسياً، وأيديولوجياً بالقضايا العربية المطروحة آنذاك، أما مسألة نشر الوجودية، فأعتقد أن "الآداب" لم تكن تتبنى الوجودية، توجهاً فكرياً، بل جاءت عن زاوية نشر الأفكار الجديدة، كما ينشر الآن عن البنيوية. لا أظنه كان تبنياً، بالمعنى العميق، للفكر الوجودي.

- إذن: لم يكن الاختراق في العمق؟

❖❖ نعم، كان الاهتمام، في الحداثة، من مسالك مختلفة.

- أنت، ترجمت إلى الفرنسية، ومنها أحسست أنها أوصلتك إلى الفرنسيين بحيوية أكبر.

- سان جون بيرس الذي قدمته لنا، كيف ترى تقديمك له .. قيل أنك كتبته بالعربية أكثر مما ترجمته؟

❖❖ تجربة سان جون بيرس، دوافعها كثيرة، استعادة أفق شعري، هو في الأساسي عربي، بالمعنى الحضاري، عن طريق شاعر غربي، هو سان جون بيرس. وهذا مع الأسف، لم ينتبه إليه أحد. هذا الأفق أوجز ملامحه بما يلي:

أولاً: إفادة سان جون بيرس من أسلوب البيان القرآني، ومن مناخ ألف ليلة وليلة، ومن النفس الغنائي الممتزج بنبرة ملحمية، ونبرة تاريخية، في علاقتهما بالمطلق، أضيف إلى ذلك، الإحساس باللغة، بوصفها جوهر الكائن البشري.

ثانياً: توكيد التفاعل بين اللغة الشعرية العربية واللغة الشعرية الفرنسية، والرد على التحدي القائل أن اللغة العربية تشكو عجزاً ما

في الكشف عن أسرار النفس، وعن الوجود إجمالاً، وقد أثبتت اللغة العربية، في هذه الترجمة أنها أكثر شعرية حتى من اللغة الفرنسية ذاتها، ومن اللغات الأخرى، وقد قال لي - بالمناسبة - توفيق صايغ (يرحمه الله) ، الذي يعرف اللغتين الفرنسية والإنجليزية، إن ترجمة بيرس بالعربية، أعظم بكثير من ترجمتها إلى الإنجليزية. لقد قرأها بالإنجليزية وشتان بين اللغتين.

لا شك، أنني، كنت أترجم بيرس، كأنني أعيد كتابته، أكتبه من جديد بالعربية، فقد تمثلت تجربته وعملت على أن أكتب قصيدته كأنني أكتبها من جديد، ولكن انطلاقاً من الأصل. وحرصت على أن أقدم نصاً شعرياً باللغة العربية في المقام الأول، وطبعاً، يمكن أن يثير الأكاديميون الكثير من الاعتراضات عن مثل هذه الترجمة، ولا أستغرب مثل هذا، لكن نظرة الأكاديميين لا تهمني في هذا المجال، ولا قيمة لها على الإطلاق، فيما يتعلق بترجمة الشعر، فما دامت نوعاً من إعادة الخلق، فلا مجال لأية أكاديمية.

● وهل أنت راضٍ عن ترجمتك إلى الفرنسية؟

❖❖ (مستطرداً): أظن أن أهم نجاح في هذا الصدد، أن سان جون بيرس، قرئ باللغة العربية أكثر مما قرئ بالفرنسية، وعدد ما بيع منه بالعربية أكثر مما بيع بالفرنسية، هذا إذا ضربنا صفحاً عن التأثير الذي مارسه على الكتابة الشعرية العربية.

إن بيرس، يعرفه الوسط الشعري العربي، ولكن الوسط الشعري الفرنسي، ليس أكثر معرفة به من الوسط الشعري العربي، أما ترجمة الشعر العربي إلى الفرنسية، وخصوصاً شعري، فإنه يعاني من صعوبة مختلفة، أوجزها هنا.

إن اللغة العربية، هي لغة جوانب، بمعنى أنها لا تعكس (أي الكلمة) الدالة، كلية المدلول أو كلية الشيء، إنها تعكس جانباً منه، أي إننا لكي نحيط بالشيء (بالعربية) نحتاج إلى كلمات كثيرة، وهنا تكمن بالضبط شعريتها. بينما الفرنسية هي لغة اصطلاحية، مرتبطة بالمدلول مباشرة، لغة أشياء، سواء كانت تجريدية أو واقعية. ولذلك يستحيل عليها ـ أي الفرنسية ـ أن ترد، أو تلتقط الفروقات، والأبعاد، والعلاقات الشعرية بين الكلمة، والكلمة من جهة، والكلمة والشيء من جهة أخرى في اللغة العربية، هذا كي لا نتكلم عن الموسيقى والإيقاع بشكل عام.

وإذن، العربية تخسر كثيراً عندما تنقل إلى لغة أخرى، بينما العكس، الفرنسية (أو غيرها) تربح كثيراً إذا نقلت إلى العربية، ودائماً تتعلق المسألة بشخصية المترجم.

هذه الفروقات تزداد طرداً مع إمكاناته، ولذلك الخلل، هو أن العرب (اليوم) لا يعرفون لغتهم، ولا يعرفون أسرارها وعبقريتها. اللغة عندنا صارت أداة إعلامية وإذا ما استمرت الحالة هكذا، فستموت اللغة ويموت الشعر.

أحياناً، لدينا استلاب كامل إزاء الأسماء الأجنبية، أنا أعرف وأقرأ أسماء شعرية روائية توصف في الصحافة العربية بأسماء مخجلة (كل الأجانب عباقرة)، وهم في الواقع عاديون وأقل من عاديين. هذا الاستلاب الذي نراه، ظاهرة خطيرة وتستحق الدراسة. وأعتقد أن معظم ما يترجم عندنا من شعر، لدينا ما يفوقه بكثير، لكن نحن نظلم أنفسنا كثيراً.

- هذه "عقدة الخواجة" كما يسميها المصريون؟ كل ما هو أجنبي عظيم!!

❖❖ بالضبط!

• حسناً دعنا ننقل الحديث، إلى مستوى آخر، وبذات السياق: هناك ظاهرة في النص العربي (الإبداعي) وحتى الفكري، شائعة إلى حد كبير، أعني ظاهرة العودة إلى الماضي، الكتابة مغامرة، لماذا إذن تتجه نحو الماضي؟

هل لأنه " مضمون النتائج" كما يقول عبد الله العروي؟

❖❖ ما يعنينا، هو كيف نعود إلى الماضي، كيف نحدد علاقتنا بالماضي. هناك طبعاً، يسود التيار، اتجاهات، تبدو فيها العودة، نوعاً ما استعادة الماضي، وحسب، بما هو، " و"وقعنته" ـ أي تصييره واقعاً من جديد ـ وهذا ما يتجلى على المستوى الأكاديمي، الديني، النظام التربوي، ، أي ما يرتبط بالثقافة السائدة. وهناك عودة أخرى، انتقائية، كأن تأخذ من الماضي بعض الرموز والدلالات، التي تستخدمها من أجل مشروعية ما، في الحاضر، ومن أجل استغلالها رمزياً، لنشرها في الحاضر. اللجوء إلى ثورات القرامطة، شعر الصعاليك ..الخ. هاتان العودتان، أنا ضدهما كلياً، وهو دليل اجترار لا قيمة له، لكن هناك محاولات على مستوى آخر: تتمثل في أننا حين يطرح العربي المعاصر، على الذات أو على الوجود، (وعلى المصير)سؤالاً ما، فإن هذا السؤال لكي يكون جدياً وجذرياً، فلا بد أن يختفي الماضي، كله، بوصفه تجربة محددة، أو بوصفه جواباً أعطاه أسلافنا عن مشكلاتنا. وهذا لا أسميه عودة، وإنما هو جزء جوهري من سؤال الحاضر والمستقبل. بمعنى أننا لا نعرف ـ مثلاً ـ تحديد قيمة اللغة الشعرية في الحداثة، إذا لم نكن نعرف، تاريخية هذه القيمة في هذه اللغة. لا نعرف معنى الرؤية الثورية في الحاضر، إذا لم نكن نعرف تاريخيتها. (في التاريخ، في الماضي) وإذن، هذه ليست عودة، بهذا المعنى. إنها جزء جوهري من السؤال الحديث:

استيعاب أسئلة الماضي، تجربة الماضي وهذا الاستيعاب لا يعني تبنياً لتجربة الماضي. إن الماضي في هذا الاستيعاب، غير ملزم لأن له أجوبته ومشكلاته، وقد تخطته الحياة.

.. من المؤسف أن مثل هذه النظرة لا تزال شبه نادرة، ولا تزال غير مفهومة وتمتزج بأسلوب العودة، الذي أشرت إليه في المثالين.

● من هنا، إذن، كان حوارك مع الشعر العربي القديم؟

❖❖ نعم.. بالنسبة لي، لحظة الحداثة هي في الدرجة الأولى، "اكتناه" للحظة القدم، دون ذلك تكون الحداثة، فطراً، أو نباتاً معرشاً " خارجاً من لا شيء"، مع التوكيد، أن هذا لا يعني على الإطلاق استعادة التجارب القديمة وأشكالها (الارتباط الشائع بمفهوم التراث). فلكي تكون نفسك لا بد من أن تنفي حتى نفسك، ولكن لا تستطيع أن تمارس هذا النفي، دون أن تمارس بعمق ما تنفيه، أنت لا تستطيع أن تنفي ما تجهله. من هنا، فإن الشائع للأسف هو أننا ننفي ما نجهله، وكأننا لم نفعل شيئاً. ولذلك - عميقاً - كأننا لا ننفي شيئاً.

وأستطرد فأقول: ما أقوله هنا ينطبق على مواقفنا من الغرب. فلكي ننفي الغرب، يجب أن نفهم الغرب، وإلا لا معنى لنفينا.

● أهذه، هي الحداثة الثانية التي نتحدث عنها؟

❖❖ نعم. إنها هي حداثة الجيل الطالع، الجديد، حداثتكم.

● ربما، يعني هذا، أننا على أبواب حداثة ثالثة؟

❖❖ لا، يجب أن تدرس الحداثة الأولى، التي بدأت بجبران، وتتوجت بمجلة "شعر"، والثانية هي استيعاب هذه المرحلة، وإعطاؤها أفقاً.

● ولكنك، بدأت من العصر العباسي. هل تعد نفسك امتداداً له؟

❖❖ نعم .. بلا شك، أنا أعتبر نفسي هكذا.

- ما جدوى عملك في الصحافة؟

❖❖ أولاً، لا بد أن نشير، إلى أن عملي في الصحافة دافعه، هو التمكن من الجانب المادي. نحن في ظروف صعبة جداً، وأنا أحب جداً عملي في الصحافة، لأنه يوفر لي شراء الكتب، إمكانية السفر، الإطلاع، يدعمني، في خلق نوع من الطمأنينة الحياتية. وثانياً: هو قول بعض الأفكار بشكل مبسط يفيدني بالدرجة الأولى. الكتابة أيضاً ليست مجرد نقل رسالة للقارئ، بل هي مرآة للكاتب يتعرف فيها على نفسه ومشكلاته، لكن لو كانت لدي القدرة، على الانصراف كلياً إلى كتابة الشعر، لما ترددت لحظة واحدة. لذلك أعد الكتابة الصحفية نوعا من الخلل في حياتي، ولكنه خلل لا بد منه.

- ولكنك تتحدث من خلال منابر لها مواقف سياسية؟

❖❖ هناك شيء أحرص عليه، قبل أن أكتب في أي جريدة: أن أكتب ما أؤمن به باستقلال كامل عن اتجاه المجلة التي أكتب فيها، ولا أتنازل عن أي قناعة من قناعاتي. بعض الصحف، في الوهلة الأولى رفضت كلياً، لكنها فيما بعد (يبدو على أثر الفعل الذي مارسته هذه الكتابات) غيرت رأيها، منها مثلاً "النهار العربي والدولي" : توقفت عن الكتابة فيها، بنوع من الضغط السياسي الخارجي على المجلة، وكذلك في "المحرر" الآن، أنا في "الكفاح العربي". قلت للمسؤول فيها: قد أولد مشكلات للمجلة، لذلك أرجو أن يكون هذا واضحاً لديك، قد يحال بين المجلة ودخولها إلى بعض البلدان. هناك تجارب مشابهة، وأنا سأكتب ما أؤمن به. وقد كان جواب المسؤول صريحاً: إن منع المجلة هو مشكلة الأنظمة وليس مشكلتك. فاكتب ما تشاء.

- ألا تعتقد إذن: أن جوهر المشكلة في النص العربي، أنه يعكس طريقة تفكير بحاجة إلى إعادة نظر، بمعنى، أن نبتكر طريقة

جديدة في التفكير، في التحديق، في النظر إلى مجتمعاتنا ومشكلاتها الراهنة؟

❖❖ هذا السؤال، يطرح المشكلة الأساسية في بنية الفكر العربي. إن بنية الفكر العربي، تاريخياً قائمة، على إيمان مسبق، بوجهة نظر، أو أفكار معينة، وعلى الواقع أن يتكيف مع هذه البنية، وهذا أساسه آتٍ من الدين. من النظرة الدينية!

اللغة، والفكر، هما اللذان يخلقان الواقع والعالم. من حيث أن المعرفة، معرفة الواقع، هي "تنزيل"، وانتقل العربي، في العصر الحديث، من هذه البنية إلى بنية أيديولوجية، متشابهة. فحين نضع الأيديولوجيات، أو النظرية أولاً، وننظر عبرها إلى الواقع، فأنت حينذاك تنظر دينياً، أي أنك تريد، أن يتكيف الواقع، أو أن تسميه "بتنزيل" أيديولوجي.

لا تأخذ الواقع كما هو، وبما هو، في تناقضه، وتفتيته، وحركته، وتعقده، وإنما على العكس تدخله في "تخطيطات أولية" ثم تبحث عما ينطبق على هذه التخطيطات في النظرية. طبعاً ستظل ترى أشياء تنطبق، أياً كانت من أقصى اليمين، إلى أقصى اليسار، لكنها ستظل أشياء جزئية، لا تمثل الواقع، ولا تفصح عن حقيقته. وبهذا المعنى، قلت وأقول، إن الفكر العربي المعاصر هو "سلفية مستحدثة". مثلاً لا ترى مفكراً عربياً واحداً، اليوم، حتى بين الأيديولوجيين، يطرح سؤالاً واحداً عن الأسس التي يقوم عليها المجتمع الذي يحاول تغييره. لا تجد سؤالاً واحداً حول النبوة، حول الوحي، حول الرسالة، حول الدين، حول العلاقة القديمة، المؤسسة، بين الإنسان والله، بين الإنسان والعالم، حول الفقه الذي ينظر لحياتنا اليومية، حول المرأة، والجنس. وإذن إذا كان الفكر العربي المعاصر، لا يفكر في

هذا المكبوت الحضاري في هذه الأسس التي قام عليها المجتمع العربي فبماذا يفكر؟

من هنا، يمكن القول إن الفكر العربي المعاصر هو فكر مترجم، يعنى بقضايا شكلية ونظرية تجريدية. ولعل هذا العجز الأساسي هو ما يجعل الفكر العربي، يعنى بجانب واحد، هو الجانب السياسي: "هاجس السلطة"، وهو الهاجس الوحيد للإنسان العربي وللمفكر العربي، وهذا دليل انحطاط كبير وتخلف كبير، لسبب وحيد، أن الهاجس السياسي لا معنى له، إذا لم يرتكز إلى هاجس حضاري.

ليست هناك ماركسية عربية. هناك ماركسية مترجمة، ومع الأسف، فإن في داخل معظم الأخوان الماركسيين العرب، وفي داخل كل منهم، يختبئ "أخ مسلم" بالمعنى الفكري الذي أشرت إليه، ينطلق من مسلمات وثوابت، وهذه الثوابت، هي معيار الفصل بين الخير والشر، والحق والباطل ولا تسأل عن كيفية تطبيق هذا المعيار. فالجهل الكامل هو الذي يوجه هذا التطبيق. هذا لا ينفي أن هناك نوعاً من الصحوة في الوسط الماركسي العربي، ونرجو أن تأخذ مداها فتمارس النقد الماركسي على الأسس التي يقوم عليها المجتمع العربي. أنا مع الماركسية، ومع وجودها في العالم العربي. (وأنا ضدها عندما تكون مقصرة) لست ضدها، بل إنني أتقرب لها. إنها مقصرة في إرساء قواعد الفكر الماركسي بالمعنى العلمي الحقيقي، في الواقع العربي، (وليس ضدها) كما يزعم بعض السطحيين.

● كنت قد قلت عن تجربة اليمن الديمقراطية إنها ماركسية طالعة من أرض عربية.

❖❖ نعم. ومن هذه الزاوية، قلت عن تجربة اليمن الديمقراطية، بأنها تتميز بكونها أصبحت سلطة. وإذن، هناك ما يتيح للتجربة

الماركسية ـ بالمعنى الفكري ـ أن تعمق جذورها. وقد علقت ولا أزال على هذه التجربة، الآمال. هذه التجربة يجب أن ندعمها جميعاً.

- لا بد أن لك انطباعاً خاصاً عن الشعر الفلسطيني؟

❖❖ الشعر لا يتقدم سهمياً، الشعر يتقدم دائرياً. لكي تنهض لا بد أن تنحني. إذن كنا نرى في الشعر الفلسطيني أو العربي، بعض الانحناء، فهذا لا يعني أبداً أن الشعر تراجع أو وصل إلى باب موصد. أنا أرى أحياناً أن الباب المسدود مهم جداً لكي نحطمه. ولا أثق تماماً بالأبواب المشرعة. ما آخذه على الشعر الفلسطيني هو أن الزلزلة التي أحدثتها القضية الفلسطينية في جسد المجتمع العربي، والتي فضحت المجتمع العربي، وفضحت اهتراءه، وتمزقه، لم يكن الشعر الفلسطيني في مستواها، مستوى هذه الزلزلة. لذلك المشروع الثقافي الفلسطيني ضيق. وهو سياسي أكثر منه حضاري، ولذلك هو جزء من المشروع الثقافي العربي، ولم يتميز عنه، ويحمل ذات الأمراض.

حاوره: فاضل الربيعي،
غسان زقطان
شارك في الحوار: ليانة بدر،
وراسم المدهون
مجلة الحرية 28 **نيسان** 1985 **العدد** 113

مشروع مصالحة فكرية
بين أدونيس وحجازي

لم يكونا قد التقيا منذ زمنٍ بعيد. هل كانت بينهما جفوة؟ إذا كان هذا الزعم خاطئاً فإن من المؤكد أن بين الشاعرين الكبيرين أدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي خلافات شعرية وفكرية تنطلق من الفهم الخاص لكل منهما لوظيفة الشعر.

وتجاوزاً للعتاب، امتدت بين الشاعرين خيوط حوار فكري مهم، لم ينقطع رغم أنهما انتقلا لإكمال السهرة في بيت الفنان جورج بهجوري.

وكعادته، كان أدونيس مقلاً في الكلام، يمج غليونه مستمعاً بهدوء، تاركاً لحجازي حصة الأسد في الآراء والانفعالات.

"الوطن العربي" كانت حاضرة، وسجلت الحوار الحميم.

أدونيس: السؤال الذي يقلقني دائماً هو "مَن نحْن؟"

حجازي: هَذه نقطة تسبِّق الأزمة وهناك تقصير خطير.

أدونيس: ثقافياً... هل لنا رؤية حقيقية لأنفسنا؟ وما هي؟ هذا هو السؤال الذي يقلقني دائماً.

حجازي: لكن هل تعرف يا أدونيس..

أدونيس: (مقاطعاً) نحن إزاء موضوع يسوده الكثير من القلق والاضطراب.

حجازي: أتعرف لماذا؟ لأننا لا نمتلك تجربة. عندما لا توجد وظيفة، لا يوجد العضو. فأنت بمجرد ما تنسى واجباتك تفقد كفاءتك. ولماذا لا نملك رؤية؟ لأن هذه الرؤية ليست لها وظيفة. أو ليس لنا مجال لتوظيف هذه الرؤية. وحالما يكون لنا هذا المجال

تتولد الرؤية. فهي ليست وليدة عمل مكتبي مثلاً، ولا يمكن لشخص أو اثنين أو عشرة أو ألف أن يجلسوا ليصنعوا رؤية. إنهم بدل ذلك يستطيعون أن يخوضوا تجربة في العلاقة مع العالم، ومن خلال هذه التجربة تتولد الرؤية. لذلك، يفترض فينا أن ننشط عملياً، وأن تكون لنا علاقات مع أفريقيا مثلاً لكي تكون لنا رؤية.

ونحن عندما نعالج هذه المشكلة، لابد أن نضع أمامنا اقتصادنا واقتصاد أفريقيا، تقدمنا وتقدم أفريقيا، سياستنا وسياستها... إلى غير ذلك. إن العلاقة مع الآخر تستدعي بالضرورة سؤالاً عن النفس. فأنت بمجرد ما تقف بمواجهة الآخر تسأل نفسك: من أنا؟ والسؤال نفسه مطروح في علاقتنا مع أوروبا، مع فارق أن علاقتنا مع الأفريقيين أمسّ - في ظني - وإن كانت ليست بالضرورة أقرب أو أوثق.

تاريخياً، علاقتنا بأوروبا قديمة وممتدة، وربما كان الأمر كذلك بالنسبة لأفريقيا، ولكنها علاقة غير تاريخية. بمعنى أنها غير معروفة في التاريخ. إن للعرب علاقات عضوية مع أفريقيا لا يتبينونها ولا يعرفونها، ولا الأفارقة يعرفونها بدورهم، لأنها كانت نتيجة اتصال عضوي لكنه غير ثقافي. أي أنه لم يخضع للتحقيق والدراسة، وبقي معزولاً وغير محلّل.

أدونيس: في هذا نفسه ما يدعو كذلك للتساؤل والبحث. فأنا بوصفي عربياً مشرقياً، قد لا أحس مثلاً بضغط هذه الضرورة للعلاقة مع أفريقيا كما يحسها المغربي مثلاً، أو المصري. لذلك، يجب أن يكون بيننا، أنا كمشرقي، وأنت كمغربي، حد أدنى مشترك من معرفة الذات على المستوى العربي العام... لكي نعرف الآخر. فأنا بالنسبة للمغربي لست آخر، لكن الأفريقي آخر...

حجازي: أظن أن هذه أزمة.

أدونيس: طبعاً... يجب أن نلتقي لنتعارف.

قضية ـ صورة

حجازي: أظن أن النقطة التي تتكلم عنها هذه، هي نقطة تسبق الأزمة. إنها أمر موجود من قبل. أي أننا لسنا ممزقين بسبب هذه الأزمة، فهناك تقصير خطير أسبابه عديدة، لا مجال لتعدادها، مع هذا أتصور أيضاً أن لدينا حداً أدنى من معرفة النفس. بمعنى أني إذا أردت معرفة نفسي كما ينبغي الآن في أواخر القرن العشرين، تمكنت من ذلك. فما أنجزه الأوروبيون خلال القرنين الماضيين ـ على الأقل ـ لم ننجزه نحن العرب حتى الآن. نحن لا نعرف وقائع وحقائق موجودة في حياتنا اليومية. فنحن مثلاً لم ننجز حتى الآن دراسة اللهجات العربية، ولم نجمع الفنون الشعبية، وهذه أمور أنجزها الأوروبيون في أواخر القرن السابع عشر.

هذه كلها مظاهر الأزمة، ونحن الآن لسنا في صدد مناظرة مفادها هل نعرف أنفسنا أم لا، ففي رأيي أننا لا نعرف أنفسنا كما يجب، وبالقدر الكافي، لكننا لا نستطيع أيضاً أن ننكر تماماً أننا أنجزنا شيئاً في هذا المجال. لقد أنجزنا ـ بصراحة ـ بعض الأمور. أن المعرفة هي وليدة الخبرة العقلانية، ولا يمكن نشوء معرفة عقلانية من غير تطور مادي معقول وكافٍ. فالمعرفة العقلانية لا وظيفة لها في مجتمع متخلف. لابد لهذا المجتمع أن يتقدم، والتقدم ليس أمنية ولا ترفاً. فنحن لا نستطيع أن نصل إلى هذه المعرفة العقلانية إلا إذا كان لها ضرورة، وهذه الضرورة هي التخطيط مثلاً. فأنت حين تتحدث عن التخطيط تنتقل من مجتمع إلى مجتمع آخر يحتاج إلى التخطيط، وبالتالي يحتاج إلى المعرفة. فالتخطيط لا يقوم على

مجهول، ولابد أن تعرف ماذا لديك هنا وماذا لديك هناك، وماذا تحتاج هنا وماذا تحتاج هناك... إلخ.

إذن، فإن دخول المجتمعات العربية في عدة أطوار اجتماعية وسياسية، قد شوش معارفنا وأثار فيها الاضطراب. فأنا أدّعي مثلاً أنه كان هناك شيء معقول من المعرفة لدى المصريين عن أنفسهم إلى حد سنة 1952. كانوا يعرفون أن بلدهم كذا، ومستقبلهم كذا، وعلاقاتهم كذا، وتطورهم يسير في هذا الاتجاه. أي كانت لديهم صورة ما، ولديهم مؤسسات تسمح لهم بتحقيق هذه الصورة.

كل هذا تغير مع العام 1952، وحلت محله صورة أخرى. لا شك أنها ناقصة، لأن كلامنا عن النهضة العربية فيه الكثير من الارتباك. إن النهضة العربية شعار صحيح مائة بالمائة، ولكنه يقوم على جهل كامل بالنفس. فنحن عندما نتكلم عن النهضة العربية لابد أن نتكلم عن وحدة بشر مختلفين، وعن بلاد ممتدة مترامية الأطراف، وعن موروثات لها جانب مشترك وجانب غير مشترك. إن هذه الفوارق الدقيقة هي بالضبط موضوع العلم، وهي التي ننساها دائماً.

نحن نعرف فقط الصورة في حدودها العامة، الخارجية، إنما لا نعرف دقائقها وملامحها. أما متى نعرف تلك الملامح؟ فعندما ندخل في التجربة!

إن تجربة الوحدة بين مصر وسورية سنة 1958 قد أضاءت بالتأكيد جانباً مما كان خافياً في قضية الوحدة العربية. صحيح أنها فشلت عملياً لكنها أضاءت ذلك الجانب الذي كان ينكر ولا ينظر إليه. بالإضافة إلى هذا، إننا ونحن مهزومون، أصبحنا نشك في معارفنا القديمة، رغم أنها ليست كاذبة وزائفة بالكامل، بل أننا أصبحنا نشك حتى في جوانبها الصحيحة.

أما كيف يمكن للعرب أن يعرفوا أنفسهم كشعب وكأمة، كما يصارح الإنسان نفسه وهو في غرفته الخاصة، فأعتقد شخصياً أن هذا مطلب صعب، حتى بالنسبة للفرد العربي. حتى الأوروبي لا يقوم بهذا، إذا أردنا المقارنة فأنا شخصياً أظن أن الفرنسيين لديهم إحساس شديد بالندم، وإن ضميرهم مثقل بوضع فرنسا أيام الاحتلال النازي، لكن كلمة صريحة لم تقل حتى الآن حول وضع فرنسا وموقف الفرنسيين الحقيقي من الاحتلال إنهم يشيرون إلى ذلك إشارة، دون مصارحة كاملة للنفس.

والشعوب جميعاً تتعرض لأزمات من هذا النوع، ويحتمل أنها تتراجع وتخاف وتتردد، لكن هذا ليس دليلاً كافياً على نقص خاص في هذا الشعب. إن هذا النقص إنساني وليس عربياً فقط.

إن موضوع معرفة الذات هو موضوع قابل باستمرار للتطور، وأنت تدخل فيه من طور إلى طور، فهناك فرق بين مصر التي ترفع شعار وادي النيل مثلاً، ومصر التي ترفع شعار الوحدة العربية، بين مصر التي تحارب من أجل فلسطين وبين مصر التي تعمل كامب دافيد. لابد أن يكون لكل فترة نوع من المعرفة. ولأن هذه المعرفة ليست مطلقة، بل هي اجتماعية تقدمها طبقة بالذات، هي طبقة لها مصالح، فإنها قد تخدم في موضع دون أن تخدم في آخر.

لذلك، أنا لست محايداً بين أنواع المعارف، وأقول إنّ هناك نوعاً من أنواع المعرفة تخدم أوسع قاعدة من الجماهير العربية تتفق مع التاريخ، لأن ما يخدم الجماهير في نظري يتلاءم مع التاريخ ومع المستقبل. لذلك أتصور أن فكرة أولى - دعك من موضوع الوحدة العربية - هي أننا عرب.

بل قضية حرية

أدونيس: ولكن ما قيمة ذلك بلا حرية؟ دون حرية سيظل الفكر تبعياً، وسيكون دون فعالية على الإطلاق. لذلك، فإن الشعر العربي قد استمر لأن للشاعر هامشاً يسمح له أن يقول أشياء لا يستطيع المفكر أن يقولها، وذلك باللجوء إلى الرمز والأسطورة والصورة. وهكذا بقي الشعر العربي يتطور ويتجدد، وهو المظهر الثقافي العميق والحقيقي حتى الآن للشخصية العربية وهو أعمق ما يعبر عن هذه الشخصية. وعندما أقول الشاعر أعني المبدع بالمعنى الشامل، سواء في مجال المسرح والرسم والموسيقى والتصوير.

إذا كان هذا صحيحاً فنحن يجب أن ننظر إلى مسألة أساسية وهي النظام العربي - وأنا لا أميز بين الأنظمة العربية، فهناك نظام واحد وآلية واحدة لهذه الأنظمة المتنوعة في المظهر لكن الوحدة في الجوهر - والآلية التي تسير النظام العربي هي ارتباط الدين بالسياسة. وعندما يرتبط الدين بالسياسة نعطي المشروعية للنظام أن يكون هو صاحب الفكر، وصاحب الشعر، وصاحب السياسة. أما الشعب فلا وجود له.

هل قرأت، في الكتب التي تؤرخ للعرب، تأريخاً للشعب نفسه؟ أين الشعب العربي؟ من 1500 سنة حتى اليوم ... أين هو؟

إذن، ما لم نفكك هذه البنية التي يقوم عليها المجتمع العربي، ولم نحرّر هذا المكبوت التاريخي، فإنني أشك في قيام أي فكر عربي حقيقي.

حجازي: الفكرة معقولة، وأظن أنها فكرة جميلة وبراقة وصحيحة لكنها متجاوزة، أي أنها تتخطى عقبات. وأنا أفضل أن نبدأ من مطلب متفق عليه تماماً، وهو مطلب الحريات الديمقراطية، الحريات العامة.

أدونيس: ولكنك يا أحمد لا تستطيع أن تصل إلى هذا، لأنه مرتبط بمبدأ أساسي يقوم عليه النظام العربي، ينافي جوهرياً مبدأ الحريات الديمقراطية.

حجازي: أنا معك في الفكرة. لكن في الواقع هذا الربط غير ميكانيكي. أنا ادّعي، مثلاً، إن مصر عرفت في أواخر القرن التاسع عشر...

أدونيس: (مقاطعاً) أنا أتكلم على المستوى العربي.

حجازي: فاهم، أنا لا أتكلم عن مصر فقط. سورية أيضاً عرفت في إطار النظام الليبرالي الذي كان قائماً بعد الاستقلال والجلاء، أي من 1946 إلى 1958 وقيام الوحدة، نظاماً برلمانياً. لقد تخللت تلك الفترة انقلابات عسكرية استغرقت بضع سنوات، لكن كان هناك نظام برلماني وكانت هناك حريات، وقوى فكرية وسياسية تعالج مثل هذه الأمور التي تتكلم عنها الآن: الدين، الجنس، السياسة، إلى غير ذلك... بكامل الحرية. وكان يحدث كثيراً أن تقمع تلك الأفكار، لكنها كانت موجودة. إن موضوع "التابو" الذي يواجهه أي مجتمع في العالم ومنذ بدء الخليقة إلى الآن أي ثلاثي الدين والجنس والسياسة، كان قائماً. لكن كيف يمكننا أن نعالج هذه المسائل التي عولجت قبلنا، ولسنا وحدنا الذين نواجهها؟ لا شك أن نوعاً من مناقشة الفكر الديني القائم قد جرى، رغم خلافنا المحتمل في تقدير حركة الإصلاح الديني التي حصلت في بلادنا جميعاً، والبلاد الإسلامية الأخرى وليس في مصر وحدها، منذ أواخر القرن الثامن عشر، أي من زمن الحركة الوهابية إلى أواخر الأربعينات تقريباً.

إن تلك المناقشة قد اصطدمت مع السلطات القائمة، ولا شك أن الحركة الوهابية لم تكن تعني الأتراك الذين حاربوا الوهابيين. لكن

عامة المصريين لم تكن تعجبهم الأفكار التي قدمها محمد عبده، وكان جمال الدين الأفغاني يصوّر في كثير من الأحوال على أنه رجل مارق لأنه تكلم عن الشورى.

لقد حصل في تاريخنا صدامات حول هذه الموضوعات نفسها، وقد لا نكون وصلنا في طرح موضوع الجنس إلى ما وصل إليه الأوروبيون، لكن لا شك في أن عملية نزع الحجاب مثلاً كانت معركة حقيقية، رغم أنها لم تصل إلى العمق.

لقد خضنا معارك كثيرة، ويفترض بنا ألا نتخلى عن تراثنا في هذه المعارك.

العصر الذهبي

أدونيس: بالعكس... فنحن في العصر العباسي كنا، ويا للمفارقة، أكثر تقدماً مما نحن فيه الآن، وأكثر تقدماً من الغرب أيضاً.

حجازي: العصر العباسي بالنسبة لي هو العصر الذهبي. وقد قال أبو نواس والمعتزلة في بلاط الخليفة ما لا يسمح الآن بنشره في الكتب.

أدونيس: ... وحداثتنا بدأت فيه وقتلناها!

حجازي: كيف أنني لا أستطيع اليوم أن أنشر في صحيفة مقالاً عن خلق القرآن، بينما المعتزلة أشبعوا هذا الموضوع بحثاً قرنين أو ثلاثة من الزمان. لهذا أريد أن أقول أنك على حق يا أدونيس. لكن تاريخنا مليء أيضاً. فأنت لو سألتني عن المؤلف أو الدراسة التي ألقت الضوء على هذه الموضوعات وبحثتها بحثاً صريحاً، لأجبتك أن هناك دراسات، وإن كانت لا ترقى إلى الراحة التي بحث فيها الغرب هذه الموضوعات. والسبب هو أننا نمر في طور اجتماعي مختلف. وليس لأننا - دون خلق الله - مصابون بالكتمان أو بالخوف. لا...

فمن نقاط خلافي الدائمة معك - وقد يكون خلافاً سببه سوء التفاهم - أني كنت أرى لديك نوعاً من التعميم. وربما كنت اتفقت معك في آرائك لو وضعت بدقة في إطار تاريخي معين. كنت أجد دائماً في كلامك قدراً من التعميم على كل التاريخ العربي، وأنا لا أختلف عنك، ولا ادعي أنني أكثر حرصاً منك على التاريخ العربي، ولكن وجهة نظري أن التاريخ ليس مستوى واحداً، ففيه ارتفاعات وانحدارات، وفيه مراحل تتكسر فيها روح الأمة، ومراحل أخرى تسترد فيها الأمة هذا العنفوان. فلذلك أعتقد أن فكرنا العربي بكامله تعرض لذلك. مثلاً خذ ألف ليلة وليلة، والغلمانيات، ومجون أبي نواس ورفاقه، والحسين بن الضحاك وبشار وديك الجن... هذه فترة محدودة. لكن الفن الشعبي عالج مسائل الجنس والدين والسياسة في كل ما أنتجه من قصة ونكتة وصورة وعقائد شعبية. إذن عندما نتحدث عن الفكر العربي الذي يتعرض لهذه المسائل... فأي فكر نقصد؟ هل نقصد الشيخ عليش من علماء الأزهر الذي حارب الإنكليز؟ أم بعض الشيوخ الذين وقفوا مع الإنكليز؟ هل نأخذ الشيخ علي عبد الرازق الذي كتب "الإسلام وأصول الحكم" أم نأخذ الشيخ الظاهري الذي وقف مع الملك".

أدونيس: نأخذ الاثنين...

حجازي: والذي يقرر في الأخير هو مستوى الثقافة السائدة.

أدونيس: دائماً، في كل المجتمعات، هناك ثقافة مكبوتة وثقافة ظاهرة. ثقافة سائدة كما قلت، وأخرى تحتية لكنها فعالة. وأنا حين أنظر إلى المجتمع نظرة تقويمية، وأبحث ماذا يحدث في هذا المجتمع على مستوى القرار، لا أجد إلا الشيخ الظاهري، لا أجد جمال الدين الأفغاني لأنه مقموع ومعزول رغم أنه موجود وفعال. وهذا شيء

طبيعي في كل المجتمعات، وأنا حين أعمم هذا الكلام، أعمم فقط عل مستوى الثقافة السائدة.

حجازي: ولكن يا أدونيس، في كل حوار هناك درجات. مثلاً صادق جلال العظم لا يمكن أن نعده خارج الثقافة السائدة، فكتابه في نقد الفكر الديني قد قرئ كما قرئ أي كتاب سائد.

أدونيس: ولكن كتاب العظم ليس نقداً جذرياً... يجب ألا ننسى ذلك.

حجازي: هذا تقييم علمي، لكننا نتكلم على مسألة الجرأة على هذا النقد.

أدونيس: أنا أجد كتابات الشيخ علي عبد الرازق أكثر جذرية بكثير من كتابات العظم.

حجازي: يمكن أن أتفق معك على هذا، ولكن أقول إن المجتمع عرف دائماً تلك المحاولة. نحن نتكلم في حقيقة الأمر عن الثقافة العربية السائدة بعد قيام الدولة الحديثة، والتي تمتلك صحفاً وإذاعة وتلفزيون ومدارس... أي إننا نتكلم عن فترة تعود مائة سنة إلى الوراء فقط. وفي ظني، أن الثقافة الشعبية قبل ذلك كانت ضمن الثقافة السائدة. فقبل 150 سنة بالتحديد، كانت الثقافة السائدة في بلادنا هي الثقافة الشعبية.

أدونيس: أميل إلى القول إن حداثتنا بدأت في القرن الثاني الهجري، أي في القرن الثامن الميلادي، قبل ألف سنة من الحداثة الأوروبية. وبدلاً من أن يستمر الفكر العربي في تعميق هذه الحداثة وتطويرها وإيصالها إلى ذرواتها، رجعنا إلى الفكر الوظيفي الذي نشأ في القرن الأول الهجري. وأقصد بالفكر الوظيفي ذلك المرتبط بالسلطة... وهو نفسه الثقافة الوظيفية. وما لم نبطل هذا الارتباط

بين الثقافة والسلطة لا يمكن أن نصل إلى فكر حقيقي وخلّاق. اسمع قولة ذلك الصوفي الكبير الذي لا يحضرني اسمه الآن: "إذا رأيت عالماً يلوذ بباب سلطان، فاعلم أنه لص"!

حجازي: آه... نعم.

أدونيس: لابد من الفصل بين الثقافة والسلطة.

حجازي: ولكن انتبه يا أدونيس، مع احترامي للقرن الثاني الهجري وإعجابي بإنجازاته العظيمة، ففي هذا القرن بدأت فكرة ارتباط الثقافة بالسلطة. وقبل ذلك كان هناك استقلال... في ظل السلطة.

أدونيس: كان عصراً ثقافياً عظيماً، فالثقافة فيه جرّت السلطة إلى موقعها، وهذا هو الشيء المهم.

حجازي: هل جرت الثقافة السلطة؟ أم أن تطور المجتمع في ذلك الوقت...

أدونيس: إن مشكلة الفكر العربي الأساسية والملحة ليست في علاقته بالفكر الأوروبي، وإنما مشكلته هي مع نفسه، في علاقته بالمجتمع. إن عليه أن يطرح السؤال على نفسه قبل أن يطرحه على الغير.

حجازي: أجد أن لدينا اتفاقات أساسية، وهناك تفاصيل نختلف عليها، وأظن أن الحوار فيها نافع جداً.

أدونيس: هيا نكمل الحديث عند بهجوري.

حجازي: بل أريد أن أقترح عليك ما هو أبعد من ذلك... أن نعمل حواراً وننشره في كتاب.

تتمة على الأرض

بعد أن وصلا إلى ما يشبه الاتفاق، عاد حجازي وأدونيس فاختلفا مجدداً في بيت بهجوري.

وفي بيت بهجوري، الذي هو عبارة عن غرفة في الطابق الرابع بعمارة عتيقة في حي "ابل سان لوي" في حضن "السين"، كانت الجلسة أكثر حميمية.

بين قماشات الرسم وعلب الألوان وأكداس اللوحات والكتب، جلس الشاعران على الأرض، كتفاً إلى كتف، وواصلا الحديث الذي بدآه في المقهى.

لو كانت الجلسة في بيت منتظم، وفوق كراس متباعدة، لما اتصل - ربما - هذا الحوار، ولما استمر حتى الثانية صباحاً. دفء المكان كان جزءاً من قواعد اللعبة.

حجازي: أنا أحكم على شاعريتك يا أدونيس من خلال محيط معين.

أدونيس: لا ... لا ... إذن نحن أساسياً مختلفان.

حجازي: كيف أحكم على شاعريتك؟ أحكم عليها من خلال لغتك. يعني لو رأيتك تلعب باللغة، فلن أعتبر شاعريتك. إن هذا الخطأ في اللغة يصح أن يكون صواباً في عصر آخر. عليّ أن أعتبر هذا الخطأ في اللغة ميزة لك.

هناك شعراء كبار يخرجون على اللغة، لا لأنهم لا يعرفونها جيداً، ولكن لأنهم يريدون أن يخرجوا عليها. وأنا لا أتحدث عن هذه الحالة، بل عن الشاعر الذي يرتكب خطأ لم ينتبه إليه. لقد قال العقاد كلمة جميلة جداً وهو يقدم كتاب "الغربال" لميخائيل نعيمة. ففي الكتاب مجموعة مقالات منها واحد بعنوان "نقيق الضفادع"، يقول نعيمة فيه إن اللغة هي وسيلة تعبير. وما دام الشاعر يصل إلى المعنى الذي يريد التعبير عنه، إذن لغته صحيحة، وعلينا ألاّ نؤاخذ الشاعر إذا خرج على اللغة. وتناول نعيمة بعض التعابير لدى جبران، مثل "هل تحممت بعطر..." إلخ.

العقاد خالف نعيمة في رأيه هذا، وقال إن اللغة في الأدب هي غير اللغة في السياسة أو في الفلسفة أو في العلم. فاللغة في الأدب ليست وصفية، بل مقصودة لذاتها. إذن ليس الهدف هو الوصول إلى المعنى فحسب، بل أن تكون طريقة الوصول جميلة. وطالما أننا لسنا من اخترع اللغة، بل هي موجودة وجاهزة، إذن علينا أن نتعامل بها.

وأنا يا أدونيس أوافق على الخروج على اللغة، شرط أن يكون أجمل وأصوب من الأصل. وسأقول لك كيف. إن المتنبي يقول في أحد أبياته: "فللناس بوقات لها وطبول..." لي في اللغة العربية بوقات. بل فيها أبواق، وهي على وزن بوقات، ولم يكن المتنبي جاهلاً لهذا، وكان بإمكانه أن يقول: "فللناس أبواق لها وطبول". لكن ... كم هي بوقات أجمل من أبواق هنا؟ وبالتالي فالخطأ في هذه الحالة أجمل من الصواب.

كيف نظروا إلى هذا الخروج في عصر المتنبي؟ بالتأكيد أن هناك أناساً تحمسوا له جداً، وهناك المتقعرون المتفيهقون الذين جلسوا يؤاخذونه على هذه الكلمة أو تلك، دون أن ينفي ذلك وجود شاعرية متدفقة وهدارة.

أدونيس: يبدو لي أنك يا أحمد ميّال إلى السياق التاريخي، وإلى وضع الشعر في هذا السياق، وإذن تقديم الشعر لديك يأتي دائماً ضمن سياقه التاريخي.

بالنسبة لي، الأمر ليس كذلك، فأنا لا أعطي للسياق التاريخي أهمية في تقويم الشعر، لأن للشعر هامشاً مستقلاً. نحن لا نستطيع القياس الشاعري على مقياس الاقتصادي والسياسي والتاريخي. الشعر شيء آخر.

نحن مثلاً، عندما نقرأ ملحمة جلقامش الآن، والتي كتبت من أربعة آلاف سنة في مجتمع زراعي بسيط جداً، نقرأها، أو أقرأها أنا

كنص مجرد كلياً عن كل ظروفه السياسية والاجتماعية والتاريخية، كنص قادرٍ على تجاوز الزمن، تجاوز كل ظروف التاريخ والمجتمع. فأهمية نص جلقامش إذن هي في ذاته. أنه نص خالد، بصرف النظر عن وجوده في ظرف اجتماعي وتاريخي معين. وأهمية امرئ القيس لا تأتي من كونه شاعراً عاش في الصحراء، أو في المدينة، بل في أنه يقدم نصّاً هو بحد ذاته عظيم.

وبهذا المعنى أرى أن نص عصر النهضة هو نص - على المستوى الإبداعي - ليست له قيمة فنية أو شعرية بالمعنى الحصري، وهو نص تكراري واجتراري لنصوص تقليدية. فالبارودي مثلاً ليست له أي قيمة شعرية، بالمعنى العميق.

لكل واحد شمسه

حجازي: أظن أنك لم تفهمني يا أدونيس. فأنا لا أتكلم على القيمة التاريخية أو القيمة الاجتماعية للشعر، بل عن الظروف أو الشروط الاجتماعية والتاريخية للعمل الشعري، وللنشاط الإنساني عامة، وليس لقصيدة بالذات. ومع احترامي لسحر الكلمة، ولفكرة أن الفن هو شيء خارج الزمان والمكان، ولفكرة الإبداع خارج الشروط، فإنني أقول إن الإبداع هو داخل الشروط، ما هو الإبداع الشعري؟ معناه أنك تبدعُ في اللغة. ما هي اللغة؟ اللغة بالتحديد ظاهرة اجتماعية. إن العمل الشعري بالتحديد هو صراع بين لغة اجتماعية ولغة خاصة.

وبمعنى آخر، كيف أستطيع أن أتوصل إلى لغتي الخاصة بي بين لغة الجميع؟ هذا بالضبط هو الصراع الذي يخوضه الشاعر... كيف ينتزع لغته الشعرية من داخل اللغة الاجتماعية. مع هذا، فالشاعر لا

يبتكر لغة شخصية مائة بالمائة، وتبقى نتيجة الصراع نوعاً من المصالحة بين اللغتين... بين لغة الإبداع والخلق، ولغة الاتصال، أي بين المستوى الأفقي الذي يتمثل في الصراع مع اللغة العامة، والمستوى الرأسي الذي هو مستوى الخلق الجذري، والعمق، والنبع. من هنا، يظل شيء اجتماعي في لغة الشاعر، ويظل شيء تاريخي في لغة الإبداع الخاص. وهذا الشيء التاريخي له شروط. فأنا مثلاً لا يمكن أن أحكم على شاعرية امرئ القيس دون التعرض للغته. ويستحيل عليّ أن أحكم على لغة البارودي دون التعرض للغته فهو إن كان يكتب بالعربية، صار لزاماً علي - إن كنت جاداً - أن أعود إلى اللغة العربية في القرن التاسع عشر. هذا مع اعترافي بأن العمل الشعري الممتاز قادر في النهاية على استخلاص قيمة لا تتعلق بمعناه الاجتماعي أو التاريخي.

أنا أتحمس اليوم عندما أقرأ لشاعر مغربي متوسط، لكنني لا أتحمس لو قرأت لشاعر متوسط من العراق، لأن في العراق شعراء ممتازين... مثلاً. وهذا بالضبط معنى الشرط التاريخي.

الآن نعود إلى المثال الذي أنت قدمته، جلقامش. فهل تعتقد حقاً يا أدونيس أنك قرأت جلقامش كنص شعريّ أنا قرأتها يا أدونيس مثلك، وأشهد أن الشعر الذي فيها هو بالتحديد الرموز أكثر مما هو لغة الشعر. أنا سررت جداً من فكرة نزول جلقامش إلى العالم الآخر بحثاً عن رفيقه انكيدو الذي مات. إن هذا بحد ذاته عمل شعري، من غير اللغة. فما الذي تحبه أنت في جلقامش؟ هل هو الخيال؟ الحركة؟ أم اللغة؟ أنا أزعم أنني لا أعرف البابلية، ولا تعرفها أنت، وإذن فإننا قد أحببنا الخيال في هذا النص.

إن السياق التاريخي الذي أتحدث عنه ينطبق على أشكال الإبداع كافة. لقد شاهدت مؤخراً لوحة "غارنيكا" الشهيرة في متحف برادو،

ووقفت أمامها طويلاً وأعجبت بها. ولو كنت شاهدتها دون أن يكون في ذهني قرية غارنيكا التي ضربتها قنابل الطائرات الهتلرية في زمن الحرب الأهلية الأسبانية، فهل كانت قيمتها بالنسبة لي ستكون كذلك؟

أنا متأكد من أن العمل في ذاته له قيمة خارج التاريخ، لكنك تراه وفي بالك فرانكو، والحرب الأهلية، وثقافتك ومعارفك كلها، وبدون هذه الثقافة لما ذهبت إلى "برادو".

أنت أيضاً لا تنظر إلى الشمس بشكلٍ مجرد، فالشمس في السويد غيرها في مصر، وهي قد عبدت في بعض البقاع وعبد القمر في بقاع أخرى، وهي قد أنِّثت في لغات وذُكِّرت في لغات أخرى، وهي عندما تشرق عليَّ في باريس، لا تمنحني الشعور نفسه وهي تشرق عليّ في القاهرة. إن لكل منا تجربته الخاصة ووعيه التاريخي للأشياء، ولكل عمل شروطه الاجتماعية والتاريخية.

أدونيس: الفن كالوردة هو تلك الرائحة الصاعدة من المجتمع

حجازي: هذا مثل أمريكي... وهوَ خاطئ مائة في المائة

أدونيس: أنا معك في إن لكل شيء شروطاً، فالوردة مثلاً لها شروط للنمو، فنحن نزرعها ونسقيها بالماء، ونضع سماداً، وهي تحتاج إلى طبيعة معينة... إلخ. لكننا عندما نشم رائحة الوردة لا ننظر إلى الشروط التي كانت سبباً في إنتاج هذه الرائحة.

إن الفن هو هذه الرائحة الصاعدة من المجتمع، لكنها في النهاية لا علاقة لها بكل شروطها. إنها تتجاوز كل الشروط. وبدون ذلك لا يوجد فن أبداً.

حجازي: أود أن أقول إن هذا المثال خاطئ مائة في المائة. أنت هنا تقيس عملاً بشرياً بعمل طبيعي. ومثالك يعود بنا إلى فكرة انتشرت في اتجاه النقد الأمريكي، فقد قدم عدد من النقاد الأمريكيين مثل

الوردة التي تظهر هكذا، وأنت لا تسألها أين ظهرت وكيف، إنما هي جميلة... وهذا يكفي. وهكذا هو الفن.

أنا أقول لا. فالوردة إذا كان لها قيمة مطلقة في ظل حضارة معينة، فإن هذه القيمة يمكن أن تختلف بحيث لا تعتبر الوردة جميلة في حضارة أخرى. من يدري؟ أنا أرى أن الحضارات تختلف في تقييمها للمسائل الطبيعية. فالشمس التي هي مظهر من مظاهر الجمال والنعمة في المناطق الباردة من أوروبا، قد تكون رمزاً للجحيم في بلدان أخرى وهي في التراث الإسلامي رهيبة، لأن الرب يسلطها على الناس في يوم ما. والقمر الذي هو مذكّر لدينا، مؤنث لديهم، ونحن نشبه المرأة الجميلة بالقمر، في حين أن الأوروبيين لا يطيقون هذا التشبيه. لذلك أنا أشكك بصحة فكرة القيمة الثابتة للوردة.

ثانياً، وهذا هو الأهم، أنك عندما تكتب قصيدة ما، تكتب مستخدماً أدوات لها طابع اجتماعي. أي اللغة. وعندما تقول وردة، فإنها مثل الورد الذي يبيعونه في الشارع، وعندما تضع الكلمة في قصيدة يصبح لها معنى ثانٍ. لكن في النهاية هناك شيء يختلف، أو يتبقى، من معنى الوردة التي يبيعها بائع الورد، في القصيدة التي يكتبها أدونيس أو غيره من الشعراء. هناك المعنى الموجود القائم. وهذا المعنى الاجتماعي يعني خلق كيان فني جديد تستخدم فيه أدوات لها طابع اجتماعي لا طبيعي. أي أنها ليست كائنات أو أشياء طبيعية. وهذا يقيم فرقاً كبيراً جداً بين المثال الذي قدمته أنت وبين القصيدة. فالقصيدة، في نظري، لها لك ما يترتب على أي نشاط إنساني من معنى تاريخي واجتماعي. إن الوردة لا تملك هذا، وإن كانت تملك أيضاً معناها التاريخي، نحن مثلاً في عاميتنا العربية نسمي كل زهرة وردة. ولهذا أصل اجتماعي.

أدونيس: يا أحمد، دعني أسألك، لقد عاش دعبل الخزاعي وعلي بن أبي الجهم وأبو نواس وأبو تمام في شروط اجتماعية واقتصادية

وسياسية واحدة. فكيف تقول عن أبي تمام أنه أفضل من شخص آخر عاش معه في الشروط الواحدة؟ فإذا كانت الشروط هي التي تنتج الشاعر، فمعنى ذلك أن يكون الشعراء كلهم متساوين ومتماثلين.

حجازي: هذا ليس صحيحاً، ونحن لسنا متفاهمين على المبدأ. أنت تناقشني في ما لم أقله، فأنا لم أقل أن الظروف الاجتماعية هي التي تقدم الإنتاج، بل قلت إن للإنتاج جانباً اجتماعياً، وأنك لا تستطيع أن تفهم خلافات المتعاصرين إلا من خلال إدراكك العام للشروط العامة.

أدونيس: عندما تحدثنا عن عصر النهضة قلت لك إن نص البارودي لا قيمة له شعرياً. لكنك خالفتني وقلت لي يجب أن تنظر في الظروف الاجتماعية وغيرها...

حجازي: أنت في النهاية تعمل عمليات ذكاء مختزلة، فتقيس البارودي بمن تعرفه من الشعراء، دون أن تدري، فتجده أقل بكثير من غيره.

❖❖❖

كانت الساعة قد بلغت الثانية صباحاً، وتعب الشاعران فسكتا عن الكلام

أنعام كجه جي

"الوطن العربي" أكتوبر 1986

المثقفون هم الذين يمارسون القمع

نال الشاعر أدونيس مؤخراً "جائزة البينال العالمي الخامس للشعر". التقته اليوم" السابع في باريس" في حوار شامل يشكل شهادة نادرة عن موقفه من الوضع الثقافي العربي الراهن.

❖ قلت مرة: «إذا كنت لا تقدر أن تكتب ما تريده حقاً، فما جدوى كتابتك الآن؟

❖❖ في الشعر يمكن قول معظم ما أريد. وذلك بسبب من خصائصه التعبيرية. لكن في إطار أجهزة الإعلام القائمة، وفي إطار ما هو راهن، فأنت لا تستطيع أن تقول ما تريده، على مستوى الفكر النقدي التحليلي.وما ينشر حالياً، لا يسهم في تأسيس المعرفة الخلاقة التي يحتاج إليها المجتمع العربي. هذا لا يعني أن ليس ثمة كتّاب عرب كبار. لكن أعني أن هناك استقالة من قبل المفكرين والخلاقين العرب، ومسايرة لما هو قائم بحجة أو بأخرى. كأن يقال: الوقت ليس ملائماً، أو لا يجوز أن نجابه مشكلاتنا بطريقة نقدية جذرية، لكي لا نثير علينا الأنظمة أو المؤسسات، وهو ما قيل دائماً، بطريقة أو بأخرى، في الماضي.

المثقفون والقمع

❖ المثقفون العرب على العموم، يعزون صمتهم إلى القمع...

❖❖ المثقفون هم الذين يمارسون القمع. القامع الأول في المجتمع العربي اليوم هو المثقف، والسلطة تستخدم هذا المثقف قناعاً من جهة، ووسيلة من جهة أخرى. يعني أن المثقف هو الشرطي الأول في المجتمع العربي. شرطي على صديقه وعلى زميله. وهو الرقيب الذي

يهدد ويمنع، الطبقة المثقفة هي التي تقود سياسة المجتمع العربي، اليوم. المثقفون هم الحاكمون، وهم الذين لا يميزون بين ما هو سياسي وما هو فني أو فكري أو ثقافي، يحاربونك سواء كنت في الداخل أو في الخارج، وعلى جميع المستويات. المثقف العربي، الخلاّق، الحقيقي، مضطهد من جميع الجهات، من بلاده، وخصوصاً من المثقفين الموظفين في بلاده.

❖ إلى مَ تعزو أسباب طغيان القمع والتسلّط؟

❖❖ المشكلة، على هذا الصعيد، في المجتمع العربي، هي أن الإنسان نفسه (وليس النظام وحده) لا يعنى جوهرياً بحق الحرية، خصوصاً حرية التفكير والتعبير. والحال أن هذا الحق إنما هو، تحديداً، حق الإنسان في أن يكون إنساناً. والمجتمع الذي لا يتيح ممارسة هذا الحق، إنما هو مجتمع أقفاص. وليس السبب في هذه المشكلة راجعاً، كما أرى، إلى بنية القمع السلطوي وحدها (فهذه نتيجة لواقع أعمق وأشمل)، بل هو راجع أيضاً إلى بنية الذهنية السائدة (...).

وبدلاً من أن يصارع المثقفون العرب لتعميق الوعي، يتصارعون إيديولوجياً فيما بينهم، في إطار ولاءاتهم المتفاوتة لأشكال القمع المتفاوتة، ونفي بعضهم بعضاً. وهكذا يقضون هم بأنفسهم على الفكر والحرية، ويلغي كلٌ منهم نفسه ودوره. ذلك أن إلغاء الآخر، إنما هو إلغاء للذات.

بل ليس بين المثقفين العرب الحد الأدنى الذي يتفقون عليه ويناضلون من أجله وهو حق حرية التفكير والتعبير، الذي تحدثت عنه. أقول «يناضلون»، وأعني بطريقتهم وإمكاناتهم. مثلاً، لماذا لا يُضرب المثقفون العرب العاملون في الجرائد، فيمتنعون عن إصدار

عـدد احتجاجـاً علـى الرقابـة، مـثلاً، وانتـصاراً لحـق حريـة الفكـر والتعبير، الذي يداس يومياً في البلاد العربية، خصوصاً أن الرقابة ليست ضد الكاتب وحده، وإنما هي ضد القارئ أيضاً. ولماذا لا يمتنع أولئك الآخرون الذين يعملون في المجلات عن إصدار عدد أيضاً، دفاعاً عن هذا الحق. وماذا ستخسر الثقافة العربية بامتناعهم جميعاً عن الكتابة يوماً أو يومين أو أسبوعاً، وذلك تعبيراً عن وحدتهم في المطالبة بحق حرية التفكير والتعبير؟ إن هذا الحق ليس «غربياً» ولا «شرقياً»، وهو ليس «سعودياً» ولا «شامياً» ولا «بغدادياً» ولا «قاهرياً»... الخ، إنه حق إنساني، حق الإنسان في أن يكون إنساناً. وبعد توكيد ذلك، ليختلف المثقفون، كما شاءت لهم اتجاهاتهم. فمثل هذا الاختلاف يكون آنذاك على العكس، علامة الصحة الفكرية، وعلامة الديموقراطية.

طبعاً أتكلم هنا على المثقفين، بشكل عام، إذ عليّ أن أشير إلى أن هناك مثقفين عرباً أحراراً حقاً، نظراً وعملاً، لكنهم قلة، وهم إلى ذلك، معزولون ومهمشون.

الانحطاط والغنى

❖ كان شعار «مواقف»: «للحرية، والإبداع، والتغير». هذا الشعار في العالم العربي هو مغامرة فعلاً. ماذا بقي، في رأيك، من هذه المغامرة؟

❖❖ على مستوى ما هو سائد، ثقافياً واجتماعياً وسياسياً، لم يبق شيء على الإطلاق. على المستوى السائد يشهد العرب حالياً انحطاطاً لا مثيل له. لكن على المستوى الآخر، المستوى المكبوت والمهمش، كما يقول صديقنا عبد الكبير الخطيبي، فأعتقد أن في

العالم العربي غنىً هائلاً. وأنا أثق بهذا الغنى. أما متى ينفجر، متى يكون له الحضور الفعال المغيّر، فأنا لست كثير التفاؤل في المستقبل المنظور. لكن لا يستطيع الشاعر إلا أن يكون متفائلاً في المدى البعيد، حتى حين ييأس، ففعله الشعري هو فعل أمل ورجاء ووعد. الشعر بذاته، كالحب، تجربة أمل. وما يشغلني الآن ليس هذا، في الواقع. ما يشغلني أن العاملين في الثقافة وفي الأدب، إجمالاً، يصدرون في كتاباتهم وفي تقويماتهم عن ثقافة انتهت هي ثقافة عصر النهضة، والثقافات الإيديولوجية (الثقافات القومية أو الوطنية) التي تبعتها، لأن مائة سنة تقريباً من النشاط الثقافي في سبيل النهضة والتقدم والتغير فشلت كلياً، وانتهت إلى ثقافة طوائف وأنظمة وحروب أهلية وانهيارات على جميع المستويات. ومع ذلك، لا نزال نصدر عن هذه الثقافة. وهنا أحب أن أشير إلى أن تعثر صدور «مواقف» ليس سببه القمع السلطوي، ولا قلة المال، أساسياً، وإنما السبب الفعلي العميق يكمن في السؤال الآتي: ماذا ستقول «مواقف» بعد انتهاء ثقافة النهضة وما تبعها، وفي إطار هذه الثقافة السائدة؟ إذا لم تقدم مجلة ما شيئاً خارج إطار الثقافة العربية التي انتهت كلياً، فلا مسوّغ لصدورها أبداً. ثم إن المجلة جماعة. إذا لم تتوفر جماعة تعي هذا الوعي ويكون عندها قضية جديدة تطرحها، لا يمكن إصدار مجلة أيضاً. الفرد يستطيع أن يكتب قصيدة أو مقالة ولا يستطيع أن يصدر مجلة. ومن هنا، لا أرى أن حركة النشر القائمة حالياً في المجلات تقدّم شيئاً ذا قيمة. معظم ما تقدمه إنما هو إعادة كتابة وإعادة اجترار لما كتب واجتر في الماضي. وقلما تجد سؤالاً جديداً واحداً يُطرح، أو مقالاً يفتح لك إضاءة جديدة. وللخروج من هذا الوضع، عملياً، لا بد من البدء بحركة نقدية كبرى

لثقافة المائتي سنة المتأخرة على جميع المستويات، وأن يكون النقد جذرياً، وأن يبدأ بالأساس الذي قامت عليه ولا تزال تقوم عليه الثقافة العربية وبنية العقل العربي، وهو الوحي والنبوة والدين. إذا لم يُنقد هذا الأساس، وإذا لم ينقد دوره المعرفي في الربع الأخير من القرن العشرين نقداً حقيقياً، لا يمكن الخروج من ثقافة العالم القديم التقليدية. وإذا لم نخرج من هذه الثقافة، لا يمكن أن يكون لدينا، كعرب، حضور خلاّق ومتميز في العالم الحديث.

كلام عن الغرب

❖ في الشرق، نقرأ لك: «وجهك يا غرب مات» ثم في قصيدة أخرى تقول: «نيويورك،/ حضارة بأربع أرجل، كل جهة قتلٌ وطريق إلى القتل، وفي المسافات أنين الغرقى». في الغرب، كأنك تنسى هذا الشعر، وتريد أن تنسينا إياه. لماذا؟

❖❖ وصفت مرة في قصيدة «قبر من أجل نيويورك» الحضارة الأميركية الغربية، بأنها «حضارة بأربع أرجل» لكي أشير إلى انهيارها ولا إنسانيتها. لكن هذا ليس حكماً على الغرب بوصفه كلاً، وإنما هو حكم على الغرب الاقتصادي والسياسي والعسكري، الغرب المؤسسي، الاستعماري. وأنا على العكس أكرر ذلك، خصوصاً في الغرب، فكيف أنساه، أو أنسيكم إياه؟ لكن هذا بالمقابل ليس دفاعاً عن الواقع العربي. فهو واقع يتعذر الدفاع عنه خصوصاً في جوانبه السياسية. الحكم، في هذا الواقع، ملكية خاصة، بحيث تبدو الدولة كلها كأنها بيت شخصي للحاكم، وعلاقة المواطنين بهذا البيت علاقة استضافة. ويرى الحاكم تبعاً لذلك أن من حقه أن يغلق هذا البيت في وجه من يشاء، وأن يفتحه في وجه من يشاء. بينما الوطن في

الغـرب ملـك مـشترك للجميـع، والحكـم فيـه حـق مـشترك للجميـع، في معـزل عـن اتجاهـاتهم الإيديولوجيـة الفكريـة والـسياسية. والتنـافس فيمـا بينـهم يتم ديموقراطيـاً، علـى الـرغم مـن النـواقص والعيـوب في ديموقراطيتهم.

❖ لكن أنت الذي يقف من الغرب موقفاً جذرياً كهذا، هـل تنتظـر من الغرب، حتى الثقافي منه، أن يقيّمك ويعطيك شهادة أو جائزة؟

❖❖ الغرب مستويات. لا أنتظر شيئاً من الغرب في مستواه الـذي أدينه. لكن هنـاك غـرب رامبـو، وغـرب نيتشه، وغـرب فوكو، وغـرب دولـوز، وغـرب سـان جـون بـيرس، وغـرب بيكاسـو. وهـذا لا يجـوز أن ننساه. هذا الغرب هـو غربنـا. ونحـن نتعـاون، في الـشرق وفي الغـرب، حتى نزيل وجه الغرب السائد ونزيل أيضاً وجه الشرق السائد. إذاً، نحـن نؤلـف حلفـاً مـع هـؤلاء. هكـذا يقـيم الـشرق الـسرّي المكبـوت والغرب السري المكبوت حلفاً واحداً، وعهداً واحداً.

نقاشنا حول الهوية

❖ تقـارن دائمـاً بـين المنجـزات الثقافيـة في الـشرق والمنجـزات الثقافيـة في الغـرب. تقـول أنـه يـستحيل علـى الكتابـة العربيـة إلا أن تتقاطع مع تجربة الكتابة في العالم. كيف يتم هذا التقاطع الآن؟

❖❖ المقارنـة يفرضـها التـاريخ. والخـلاف في تقويمنـا لعلاقتنـا بالغرب (رفض كلي للغرب، أو قبول كلي به، أو توفيق) نابع أصلاً مـن اختلافنا على مستوى الهوية. الاختلاف في مستوى الهويـة، في العـالم العربي، ظاهـرة لا مثيل لها في العالم أجمع. وإذا كان الفرنـسي، مهمـا اختلفت انتماءاته السياسية، فرنسياً، فإننا، بالمقابل، نشهد في العـالم العربي، وفي لبنـان الـذي هـو خلاصـة العـالم العربـي، خلافـات علـى

مستوى الهوية: قومية لبنانية، قومية سورية، قومية عربية، عدا الهويات المرتبطة باللغات والأعراق، كالأكراد والآشوريين والبربر. هذا الخلاف يجعل علاقتنا بالغرب تأخذ الطابع الذي ذكرنا. وحتى الآن، لم نبحث في العمق عن علاقة الشرق بالغرب. كشرقي موجود، موضوعياً، في الحوض الشرقي للبحر الأبيض المتوسط، أشعر كأني موجود منذ خمسة آلاف سنة. حين تضع نفسك في هذا الإطار التاريخي، تشعر بأن الغرب امتداد لك، وهو وجهك الآخر، وأن ذاتك لا تكتمل إلا بمعرفتك للشطر الآخر منك. وهناك أدلة عديدة على بدايات قديمة للعلاقة بين الشرق والغرب. فما معنى أن يكون اسم قارة بكاملها هو اسم امرأة أصلها سوري (أوروب). وهذا له دلالة. كانت حضارة اليونان حصيلة تفاعل وردود فعل مع الحضارة في الحوض الشرقي للمتوسط، ومن ضمنه مصر، بطبيعة الحال. ومع ذلك، كان ثمة صراعات عميقة. ففي أوج الحضارة اليونانية، مثلاً، رفض زينون الجنسية اليونانية، وهذا الرفض له دلالته أيضاً، فهو يؤكد على الصراع الكبير القائم بين هويتين: الهوية اليونانية والهوية الفينيقية. من يهيمن ومن يسيطر؟ الشرق والغرب، إذاً، مثل أخوين. فالانفتاح على الغرب، بصفته جزءاً مني، لا مفر منه، إذ لا أستطيع أن أعي هويتي ونفسي دون أن أعي هويته وعلاقتي معه. الاستعمار شوّه هذه العلاقة، كما دخل الشرق في انحطاط وجعل يرفض كل شيء تأكيداً على وجوده رفضاً أعمى، بالطبع. لأنني إذا نظرت إلى الغرب اليوم، أشعر أن رامبو قريب لي كما هو قريب للغرب. بل هو قريب للحلاج والنفري أكثر مما هو قريب لفرانسيس بونج، مثلاً. وأنا عندما أقرأ نتاجات نيتشه ونرفال وهولدرلين، أشعر أنها جزء مني وتسبح في البحر نفسه الذي أسبح أنا فيه.

❖ لكن الذين ذكرتهم هم أفراد وليسوا هوية ثقافية.

❖❖ نعم، إنهم أفراد، وهم ضد الغرب بهويته السياسية والاقتصادية.

❖الأمثلة التي توردها هي حالات استثنائية لأن تاريخ أوروبا الغربية، انطلاقاً من عصر النهضة في إيطاليا، ركز على التراث اليوناني والروماني، لاغياً الثقافات الأخرى، وهذا لا يظهر في الشعر وحسب، بل في الفن والعمارة كذلك.

❖❖ الحقيقة أن رامبو هامشي، وكذلك الذين ذكرتهم. على مستوى ما هو سائد، الثقافة العربية في المرحلة الراهنة لا تمثل الجوهر الحضاري العربي. والثقافة الغربية، على مستوى ما هو سائد أيضاً، لا تمثل الجوهر العميق للحقيقة الغربية كما يرسمها الخلاقون. في التحليل الأخير، أن هوية شعب، حضارياً، هي التي يرسمها الخلاقون عند هذا الشعب أو ذاك، وليست تلك التي ترسمها الأنظمة والتنظيمات والمؤسسات والأموال والاستعمار والسياسة والأسلحة. على المستوى السائد، الغرب هو المسيطر، ونحن في تبعية شبه مطلقة له. أما على مستوى الإبداع العميق، فنحن نختلف عنه، وهو اختلاف أسميه بالاختلاف المؤتلف، مهما تباينت اللغات ووسائل التعبير. أوَليس من خصائص الفن أنه يوحّد بدل أن يفرّق؟

أين صارت الحداثة؟

❖ الكلام على الحداثة ما زال يراوح مكانه منذ زهاء ربع قرن حتى أصبح، عند بعضهم، حديث إلهاء وتسلية. أين هي الحداثة اليوم في الواقع الراهن، وهل بالإمكان، الآن، التحدث عنها كما كنتم تتحدثون عنها في مجلة «شعر» سابقاً؟

❖❖ كانت الغاية من كلامنا على الحداثة، من جهتي أنا على الأقل، فتح أبواب لإمكانات تعبير جديدة. الحداثة ليست شيئاً محدداً وواضحاً نصل إليه. وحين نصل نكون قد حققنا الإنجاز الأعظم. قد تكون الحداثة، شعرياً، أسوأ بكثير من القدم. الفكر

الخلاق، اليوم، ضد حداثة الحضارة الحديثة، حتى في الغرب الذي هو بلد الحداثة. وكلمة رامبو (Il faut etre absolument moderne) «يجب أن نكون حديثين قطعاً» فقدت اليوم، بعدها الأصلي، ودلالتها الأولى. بالنسبة إلينا، كنا نتكلم على الحداثة تماماً مثلما كان يتكلم رامبو. فالتقليد مسيطر علينا، التكرار مسيطر، المثال الحي كله في الماضي. لا تستطيع أن تتكلم أو تفكر أو تكتب إلا استناداً إلى قواعد في الماضي. لذلك تكلمنا على الحداثة حتى نخرج من هذا الإطار المغلق. وكان كلامنا دعوة لكسر الأبواب والحصون والأسوار، والخروج منها. هذا كل ما قصدناه من الحداثة. أما القول بأن الحداثة بالمطلق أهم من القدم بالمطلق، فقول جاهل، ولم تقل به مجلة «شعر» أبداً. لقد رددنا مراراً أن المشكلة، مشكلة تجديد أشكال التعبير، في العالم العربي. النقاد العرب هم الذين سموا «محدث» وسموا «قديم». إن معظم كتب النقد التقليدي قائمة على رفض «المحدث»، لأنه خرج على النموذج القديم. بهذا المعنى، كانت مجلة «شعر» استمراراً لهذا المحدث المنبوذ حتى نركّزه ونعطيه مشروعية لا أكثر ولا أقل. الحداثة ليست صنماً معبوداً. يتكلمون، الآن، عن (postmodernisme) «ما بعد الحداثة». وهذا ما يؤكد أن الحداثة لحظة زمنية معينة، مناخ تعبيري معين. وهو نشأ في أوروبا في ظروف معينة مثلما نشأ في العالم العربي في ظروف معينة. لقد نشأ عند العرب في ظروف الاحتكاك بالخارج. قبلاً، ما كان عند العرب سوى العلوم القرآنية والعلوم الشعرية. في العصر العباسي تم الانفتاح على اليونان والفرس. نشأت علوم كثيرة، من فلسفة وكيمياء وفلك. وحين انتقل التأثر للشعراء سموهم محدثين، لأنهم خرجوا على القديم، وصاروا يهاجمونهم، وهذا ما حدث لنا نحن بالذات.

في أوروبا، جاء شعر الحداثة بتأثير من الثورة الصناعية والأدب الأميركي، وكذلك بتأثير من الشرق. الحداثة الأوروبية وليدة تلاقح

إذاً، وهـي حـين نقرأهـا، بـدءاً مـن رامبـو، نجـد أن للـشرق وللـشرق العربي، مع المتصوفين والكيميائيين والسحريين، أثراً عميقاً وكبيراً في ولادتها. لكن هذه الدورة اكتملت الآن، والشاعر يبحث عن أشياء وعوالم أخرى يتأثر بها ويتجاوزها. أما نحن فدورتنا لم تكتمل بعد، وما زلنا ننظر إلى الحداثة كأنها معيار ثابت. الشاعر الخلاق أكبر من الحداثة. عندما أقرأ قصيدة لا أبحث عن الحداثة، أبحث عن الشعر. لذلك، لا بد من إعادة النظر، في الكتابة الشعرية اليوم، وفي المفهومات الشعرية الشائعة.

الأشياء تكتب نفسها

❖ نـرى أن «الأنـا» يتقـدم لغتـك الـشعرية. أنـت لا تمحـي في القصيدة، بل تتقدمها. كيف يعيش هذا «الأنا» المعرفي في شعرك؟

❖❖ كتابة فرنسيس بونج هي التي أثارت هذه المشكلات، وهو القائل إن «الأنا» يجب ألا يتدخل في معرفة العالم (طبعاً إنها مسألة قديمة أيضاً). لماذا؟ لأن «الأنا» إذا تدخل في معرفة الشيء تشوه هذا الشيء. إذاً، يجب أن نرى إلى الأشياء كما لو أن الأشياء هي التي تكتب نفسها، أو تتحدث عن نفسها. لكن حتى في هذا القول، الذات هي التي تتكلم. الشيء لا يتكلم. وحتى النظرة الموضوعية للشاعر هي نظرة ذاتية، ولا أقول رومنطيقية، فهناك تدرج في «الأنا»، والمعرفة، الإحساس، الشعور، الرؤية، هي دائماً أنا. ضمن هذا الإطار، لا يمكن إلا أن يكون الشاعر ذاتياً. يبقى أن درجة الذاتية تختلف من شاعر إلى آخر. لا يمكن الشاعر أن يكون موضوعياً وإلا أصبح عالماً، ذلك أن ما يميز الرؤية الشعرية للعالم عن الرؤية العلمية، هو هذا البعد الذاتي في الرؤية الشعرية.

❖ ينطلق شعرك، في جزء منه، من تناقضات الواقع السياسية والإيديولوجية والاجتماعية. كيف تحوّل هذا الشعر من الإيديولوجي إلى معاناة شخصية؟

❖❖ كنت دائماً، في كتاباتي كلها، مناهضاً للإيديولوجيا. وإذا كان يصح أن لكل منا إيديولوجيا، بمعنى ما، فالإيديولوجيا التي أمارسها هي أن أهدم كل إيديولوجيا. الإيديولوجيا، في رأيي، حجاب يحجب الأشياء، وهي إذاً، نقيض المعرفة الخلاقة. ولهذا، فإن الشعر، بالنسبة إلي، هو ما يخترق كل إيديولوجيا، إنه شجرة تتفرع غصونها في جميع الاتجاهات، وليس سكة أو كهفاً. إن عدم انطلاقي من الإيديولوجيا في فهمي للواقع وللحياة العربية من المآخذ التي تؤخذ علي. لكنني أنا شخصياً أعد ذلك من نقاط القوة في تجربتي الفكرية والشعرية. فمهمة الفكر العربي، اليوم، هي في أن يرى إلى الأشياء خارج الأطر الإيديولوجية، وأن يتأمل فيها كأنه يبدأ من الصفر، ومن البداية دائماً، خصوصاً أن المجتمع العربي تكبله الإيديولوجيا، على جميع المستويات، ولا يقدم إلا المعرفة المسبقة، المحدودة، الضيقة. ومثل هذه النظرة ليست انعزالاً، أو بعداً عن الاهتمام بقضايا الإنسان. فالمفكر كائن يعيش في هواء التاريخ وهواء الحاضر السياسي والاجتماعي والفكري. قد لا يهتم بالسياسة العملية، لكنه سياسي بالمعنى الآخر الأعمق والأشمل للسياسة: بناء المجتمع وبناء البشر، لا بمعنى الممارسة السياسية اليومية المستندة إلى نظرية معينة. في هذا الإطار يمكن القول أن شعري سياسي. الجنس نفسه، في هذا الإطار، سياسي. أصحاب السياسات العملية - الإيديولوجية، لا يقومون بهذا التمييز، ولهذا يدفعون أنصارهم من الشعراء إلى كتابة شعر تكون فيه «القضايا» أهم من الشعر ذاته،

ويتحول الشعر إلى مجرد وسيلة دعائية. أنا ضد هذا الاتجاه، لأنه ضد الشعر، ولأنه في التجربة، لم ينتج إلا الشعر الرديء، والشعر الرديء ليس ضد القضية التي يزعم أنه يخدمها وحسب، وإنما هو أيضاً ضد الإنسان نفسه، لأنه ضد الجمال والفن. وهذا ما عبرت عنه في أفكاري كلها وتجربتي. ثم إن الشاعر أهم بكثير من السياسي، ورؤيته أعمق وأدق من رؤية السياسي. السياسي هو الذي يجب أن يفيد من الشاعر وهو الذي يجب أن يقدم له كل ما يريده وليس العكس كما يفعل الكثير من الشعراء في البلاد العربية، مع الأسف. وحين أقول شاعر هنا، أقولها بالمعنى الشامل للكلمة لا بمعنى كتابة قصيدة. لأن الرؤية الشعرية للعالم هي القادرة على أن تنهض به النهوض الحقيقي. وحين تتحول الرؤية الشعرية إلى مجرد وسيلة لخدمة السياسة، بوصفها نظاماً أو نظرية، فذلك علامة على موت الشعر.

❖ نلاحظ تفاوتاً بين بعض طروحاتك النقدية حول الشعر، وبين بعض ممارساتك الشعرية نفسها. كأن تقول إنك ضد شعر المناسبات، لكنك تكتب في بعض المناسبات (قصيدتك عن الثورة الإيرانية، مثلاً).

❖❖ أولاً، لا أعد نفسي ناقداً أبداً. وكل ما كتبته من نثر ما هو إلا محاولة لكي أفهم نفسي، ولكي أضيء أو أساعد الآخرين في إضاءة التجربة التي أصدر عنها. ثانياً، ثمة تفاوت بين النظرية والتطبيق باستمرار. بين الإنسان ونفسه، ثمة تفاوت في كل لحظة. لذلك، من المستحيل أن تكون القصيدة صورة مكتملة عن النظرية التي تعبر عنها. والإبداع أهم من النظرية، يخترق النظرية. والنظرية الحقيقية هي التي تتغير باستمرار وتتكيف مع الإبداع. ثالثاً، الشاعر

إنسان، أحياناً أريد أن أحيي صديقاً لي، فأكتب له قصيدة أو بضعة أسطر، لأن كتابة قصيدة أسهل علي بكثير من كتابة رسالة. الكتابة في المناسبات شائعة في جميع آداب العالم، وبينها المناسبة الإخوانية أو الصداقية. يكفي أن تقرأ على سبيل المثال المجموعات الشعرية الفرنسية الحديثة. أما بالنسبة إلى إيران، فإن ما كتبته هو تحية لشعب عظيم قام بثورة عظيمة، أطاح بأكبر وآخر إمبراطورية في الشرق بدون سلاح، وبدون نظرية ثورية، وبدون عناصر الثورة التقليدية كما رسمتها الماركسية والمنظرون الثوريون. أنا مع الشعب أياً كان، وضد الحكم الإمبراطوري أياً كان. وما كتبته في هذا المجال (ولا أدرجه في شعري) هو تحية لشعب وليس تحية لنظام. ما إن تحولت الثورة إلى نظام حتى غيرت رأيي: صرت ضد النظام. ومن تابع مقالاتي في «النهار العربي والدولي» يجد أنني طرحت تساؤلات جوهرية حول الثورة الإيرانية، وبالتحديد حول علاقة الدين بالثورة التي هي مدنية، وحول إمكان قيام مجتمع على أساس الدين. في حين كان معظم الذين ينتقدونني في هذا الصدد يصفقون للثورة الإيرانية ويدعون إلى زيارة إيران (طبعاً، لم أدع أبداً إلى إيران، ولم أزرها)، كنت أؤكد في مقالاتي على قناعتي: الثورة مدنية، بالضرورة، وهي إذن، بالضرورة، ليست دينية، أو لا يصح أن تكون دينية. والدين في أقصى الحالات يمكن أن يُستلهم، لا أكثر، وذلك في حالات خاصة، وبالطرق التي تؤكد على أولية الإنسان وحاجاته ومشكلاته في عصره الخاص وحياته الخاصة.

❖ يتغير الموقف، إذاً، وتبقى القصيدة؟

❖❖ هذه القصيدة شهادة مرتبطة بحالة معينة، في ظرف معين وإطار معين، ومن الناحية الفنية، لا أعدها شعراً ولا أدرجها في شعري، كما أشرت. إنها تعبير عن لحظة ومرتبطة بهذه اللحظة. القصيدة، كل قصيدة، ما دام كاتبها حياً، غير مقدسة لأنها مفتوحة

ولأنها فعل لا ينتهي. الشاعر هو المعيار، وليس القصيدة التي كتبها أو يكتبها، ولا يصح أن يكون الشاعر أسير قصيدة من قصائده. أنا شخصياً أحلم باستمرار أن أعيد طباعة دواويني الشعرية. أحلم أن أعيد قراءتها كل سنة، فأحذف منها ما يفقد تألقه وأترك ما أراه جوهرياً.

الجدل حولي يفرحني

❖ شخصيتك مثار جدل كبير. بقدر ما تتشعب المسائل التي تتعامل معها شعراً وفكراً وسياسة، بقدر ما تختلف حولك الآراء. حتى اسمك، ثمة من يعتبر أن أدونيس ليس سوى قناع يغطي علي أحمد سعيد! حتى تذكرة الهوية، ثمة اختلاف حولها، شاعر لبناني أم شاعر سوري؟ البعض نسي الشاعر وتوقف عند تذكرة الهوية. من أنت، إذاً وكيف تقدم نفسك؟

❖❖ أنا ببساطة، أنا، ولا أستغرب أن تكون شخصيتي مثار جدل وخلاف. فمن يرجّ الركود العربي في جميع مستوياته، ومن يجيء رؤية فاصلة بين عهد وعهد، لا يمكن إلا أن يكون مثار جدل. وهذا يفرحني على العكس مما قد يتصور بعضهم.

❖ حتى الآن لم تقدم لنا نفسك؟

❖❖ أنا لا أعرف من أنا على مستوى آخر، لأنني لا أزال موجوداً في ما يأتي من الوقت. وإذا كانت الهوية تتحدد بما أُنجز، فإن هويتي هي أيضاً فيما لم أنجزه بعد. إنها متحركة وليست ثابتة.

❖ من «قصّابين» إلى بيروت إلى باريس، ماذا تعني بالنسبة إليك هذه الرحلة؟

❖❖ ليس المكان أو تغيير المكان مهماً إلا بقدر ما تستطيع الذات أن تَنْفَذَ فيه وتَنْمُوَ وتتجدد. ولذلك تنقّلي في هذه الأمكنة هو، بمعنى ما، تنقلٌ في أعماقي التي لم أكن قد اكتشفتها.

❖ لكن مجيئك إلى باريس، اليوم، هو غير مجيئك إلى بيروت بالأمس. الظروف مختلفة والدوافع مختلفة أيضاً.

❖❖ العالم، أينما ذهبت، بالنسبة إلي، ضيق. قد تختلف نوعية الضيق ودرجته، لكن الضيق قائم سواء كنت في بيتك أو بلدك الخاص أو في بلد أجنبي. فالإبداع هو دائماً إفلات من هذا الحصار المحيط بك أنى كنت. تبقى الأشياء الثانوية. إذا كنت أتيت إلى بيروت في اختياري أو إلى باريس بكره مني، فأنا، في الواقع وعمقياً، أعيش في بيروت رغم أنني أقيم في باريس.

❖ كيف ذلك؟

❖❖ لأن مشكلاتي الأساسية وما أتطلع إليه مداره الثقافة العربية والمصير العربي. وبيروت وما ترمز إليه هي في قلب هذا المدار، وهي أبهى ما في هذا المصير. ثم إنني أكتب باللغة العربية التي هي، في التحليل الأخير، وطننا الأول بوصفنا كتّاباً.

❖ تقول في قصيدة «إسماعيل»: «أرض من الأنقاض/ غاب قبائل ومذابح». أهكذا ترى إلى بيروت التي تقول فيها في مكان آخر من القصيدة: «بيروت ناقة هارب والموت هودجها...»؟ أو، كيف ترى إلى بيروت اليوم؟

❖❖ على الرغم من كل ما يحدث في بيروت من مخاز، وعلى الرغم من أنك تمر في حالات تخجل فيها من الانتماء إلى هذا السطح الذي يتموج في بيروت، تبقى هذه المدينة، بتاريخها وبواقعها وبما ترمز إليه، الطاقة العربية الأولى المفتوحة على إمكانات التقدم والتغير، وعلى المستقبل. لا تستطيع أن تتصور العواصم العربية بدون بيروت. لكن، على العكس، تستطيع أن تضع بين قوسين أو أكثر جميع العواصم العربية حين تتحدث عن بيروت. فبيروت لا تُعَوَّض ولا مثيل لها. لذلك هي كالهواء قد تتلوث ولكنها لا تموت أبداً.

❖ تتخذ بيروت، في كلامك، بعداً تخييلياً رمزياً، بينما هي، في الواقع، تعيش انهيارها الذي هو صورة للانهيار العام في العالم العربي كله.

❖❖ وضع بيروت منذ عشر سنوات، هو انفجار لا في جسم بيروت بقدر ما هو انفجار في الجسم العربي ذاته. واستطاعت الأمراض العربية أن تتصارع في بيروت لهشاشتها، بالمعنى الإيجابي لكلمة هشاشة لا بالمعنى السلبي. وأعتقد أن ما يحدث في بيروت بفعل هذه الصراعات، سيطهرها وسوف تنهض كأجمل وكأقوى مما كانت في أي وقت. وحين أقول ذلك لا أقوله شعرياً، وإنما أقوله عن قناعة عميقة. لكن، طبعاً، ستتغير صورتها التي نعرفها، ومن الخير أن تتغير!!

أجرى الحوار: عيسى مخلوف

مجلة «اليوم السابع» باريس، 10/ 11/ 1986

لا تستطيع أن تكتب ذاتك
إذا لم تكتب العالم

❖ أدونيس.. قطعت الآن مرحلة طويلة وعميقة في تجربتك الشعرية، ولربما يبدو مستغرباً أن تسأل شاعراً كرس حياته للشعر سؤالاً عادياً وبديهياً كهذا السؤال: لماذا الشعر؟

إنه سؤال - كما ترى - جد بسيط وجد عميق أيضاً، لماذا الشعر إذن؟

❖❖ تعرف أن سؤالك بسيط، كما قلت، ولكنه أعمق الأسئلة، أعمق الأسئلة لأنه لو نعرف أجوبة عنه لمات كل شيء، بمعنى لو أنني أعرف أن أجيبك فعلاً عن هذا السؤال لما كتبت شعراً بعد ذلك. هل تريد أن أتوقف عن كتابة الشعر؟ لا أظن، وإذن لا أعرف كيف أجيبك أبداً، وهذا هو السر العميق والجميل في مثل هذه الأمور، لم الحب مثلاً؟

من الممكن أن تكون الأسئلة الجميلة هي تلك التي ليس لها جواب.

❖ نحن في المغرب نعرف أدونيس كشاعر، كباحث، وينظر للكتابة الشعرية، له أبحاثه وكتاباته وأجتهاداته ومواقفه الفكرية النشيطة، لكننا نكاد نجهل أدونيس كشخص، كإنسان.

ولذلك نود أن نعرف بعض الملامح الأساسية لبداياتك الشعرية.

❖❖ هل تريد أن أكرِّهك بنفسي أم أحبِّبك بها. فحسب الرواية التي سأرويها (يضحك) يصعب حين نتحدث عن طفولتنا، أن نكون موضوعيين بمعنى حقيقي. وكلما استعدنا هذه الطفولة، نستعيدها أيضاً بشكل مختلف.

لقد رويت أحداث طفولتي أكثر من مرة، وكنت كل مرة أنسى بعض الأشياء أو أذكر أشياء لم أقلها أو أشدد على شيء لم أكن أشدد 54عليه في الماضي. وهكذا.

وإذن سأروي بعض التفاصيل الأساسية دون تدخل لمشاعري أو لانفعالاتي فيها. ولدت - كما هو معروف - سنة 1930 في قرية فقيرة جداً اسمها قصّابين في الريف السوري، ليست بعيدة عن البحر، لكن لم تكن تعرف ما البحر. ومع أنها بعيدة عن الجبل، في منطقة وسط بين البحر والجبل، كانت أكثر ميلاً إلى الجبل، ربما لأن البحر يعطي فكرة بأنه المدينة، أي هو الغامض والمجهول والصعب والمعقد على الريفي الفلاح، بينما الجبل هو الاتصال بالسماء، الاتصال بالطبيعة، وإذن الفلاح أقرب إلى الشمس والهواء والنجوم، أي إلى الجبل منه إلى البحر رمز المدينة.

وأمضيت حوالي ثلاثة عشر سنة لم أكن أعرف راديو، ولم أعرف سيارة أبداً، ولم أشهد طبعاً سينما، كما لم أكن أعرف بالطبع لغة أجنبية من باب أولى، ولم أكن أعرف إلا العلوم القرآنية. القرآن الكريم حفظته غيباً وبعض الشعر العربي القديم، وبشكل خاص الشعر العباسي (أبو تمام، المتنبي، أبو العلاء المعري..) وشيئاً قليلاً من الشعر الجاهلي كامرئ القيس. لكن كنت أتقن اللغة العربية إتقاناً تاماً. وكل هذا تم بفضل أبي لأنه كان من الأشخاص الذين يعنون حصراً بعلوم اللغة العربية والإسلامية - القرآنية.

وانتقلت فجأة من هذا الجو الريفي الطبيعي البسيط، إلى المدينة. وأنا أذكر هذا الانتقال. إذ كان هناك انفصال كامل بين العالم الذين عشت فيه والعالم الذي دخلته. حين انتقلت إذن، دخلت، لظروف معينة طريفة ليس هذا موضع سردها، مدرسة من أهم مدارس منطقة اللاذقية: المدرسة اللائكية (مدرسة البعثة العلمانية الفرنسية)، وكانت في أواخر عهدها، إذ بعد سنتين أو ثلاث تم الجلاء عن سوريا وذهب الفرنسيون.

دخلت هذه المدرسة في سنواتها الأخيرة، وكانت مدرسة للبورجوازية، خصوصاً للبورجوازية حديثة النعمة، وكنت بثياب الفلاح (القنباز) بين هؤلاء الطلاب والطالبات، حيث كانوا ينظرون إليّ باستغراب وتعجب. ومع ذلك كنت شديد الثقة بنفسي إلى درجة أنني لم أهتم لنظراتهم، بل بالعكس، صرت، بدلاً من أن أكون موضع استغراب، موضع إعجاب خلال الشهور القليلة الأولى من حياتي في المدرسة، إذ بقيت طيلة أربعة أشهر مرتدياً (القنباز) الفلاحي داخل المدرسة. وتعلقت بي، للغرابة، أجمل بنت كانت في المدرسة.. هذا ما أذكره (يضحك أدونيس) لكنني كنت مأخوذاً بالعلم وبالدراسة إلى درجة الغباء، إذ لم أفهم ما كانت تقصده تلك البنت إلا بعد فوات الوقت.

هذا باختصار لمحة (يغرق أدونيس في الضحك) عن حياتي.

❖ لقد قرأنا هذا في مجلة «المقاصد»، ولكن أريد أن أسأل: هل أتممت سرد سيرة حياتك أم أنك توقفت عند مرحلة معينة؟

❖❖ في الواقع لقد أتممت القسم الأكبر من هذه السيرة. ذلك أن لدي مشروعاً سيظهر قريباً وهو عبارة عن سيرة شخصية تنقسم إلى قسمين: القسم الأول يتعلق بسيرتي الثقافية، أي نموي الثقافي وتأثراتي واتصالاتي. وهذا قسم اكتمل. والقسم الثاني حول سيرة حياتي الشخصية. وهذا على وشك الانتهاء أيضاً. وقد يظهر الكتاب تاماً في السنة المقبلة، كما أرجو. وهو كتاب واحد في مجلدين.

❖ وإذن، أين نجد تجليات طفولتك في كتابتك الشعرية. لا بد أن للذاكرة سلطة في تجربتك؟

❖❖ لا أعرف، في الواقع، كيف أميز بين ما نسيته وما أذكره. هناك أشياء مثلاً كنت أظن أنني لم أشهدها في حياتي، إنها ليست

من الذاكرة، لكن، مع الوقت، أكتشف بأنها، بالعكس، كانت من الذاكرة.

إن الذاكرة خزان عجيب وهويتها عجيبة. إذ أن هناك أشخاصاً تأتيهم ذكرياتهم من الماضي، من الخلف، وهناك أشخاص أشعر أن ذكرياتهم تأتيهم من الأمام. وأنا أشعر كذلك أن ذكرياتي تأتي إلي من المستقبل، من شيء آت أكثر مما تجيء من شيء عشته.

❖ هل يرتبط هذا بعامل السن؟

❖❖ لا أعرف، من الممكن أن يكون الأمر كذلك. أنا معروف بنسياني، أنسى كل شيء، وأحياناً أقول أن في النسيان جرائم كبيرة حتى ننسى أشياء جميلة جداً. إن النسيان جريمة، ولكنها جريمة جميلة جداً وليست سيئة. فإذا لم تكن لك قدرة على النسيان، لما استطعت أن تجابه التفتحات الجديدة، والتطلعات الجديدة.

وإذن، يجب أن تمحو باستمرار كي تستطيع أن تكتب باستمرار. ولذلك يجب أن ننسى دائماً لكي نستطيع أن نخلق.

❖ يبدو أن ليس كل ما هو ماض قابل للاستذكار. إذ يبدو أن الأساسي هو أن نركز في الكتابة على الاستثناءات المشرقة القليلة في ماضينا؟

❖❖ صحيح، إلى درجة أن الماضي الجميل أو المشرق، كما تقول، يذوب في النسغ الحي للكيان، بحيث لا تعود تستطيع أن تميز بينه وبين غيره. إن ما نسميه الماضي الشعري، هذا السر الذي يربط بين الكلمة والكلمة، بين الكلمة والشيء، هذا الشيء الذي توشوشه الكلمات فيما بينها في قصيدة من القصائد، حيث الكلمة جالسة إلى جانب الكلمة أو بينها وبين كلمة ثانية مسافة، وحيث هناك حديث سري غامض بين هذه الكلمات، داخل الكتب وفي الزوايا وعلى

الأسطر.. هذا النوع من الماضي حي باستمرار في لغة الشعر، ولا تستطيع أن تميز بينه وبين الحاضر أو حتى المستقبل، لأن الكلمات كتل صماء. فالذي يتكلم ليس الحروف، الذي يتكلم شيء آخر هو الصوت والغناء والموسيقى، شيء آخر وليس الحروف.

لذلك أعتقد، استطراداً، أن كل شعر لا تشعر بأن فيه هذه الوشوشة الخفية بين الكلمات حيث يكون الشعر مركباً من كتل صماء.

❖ لا حاجة لتكرار أن الشعر موسيقى. وما دمت تذكر الموسيقى، نسألك: هل تحب الموسيقى؟ هل تعتبر أن الموسيقى هي أيضاً كتابة؟

❖❖ طبعاً. الموسيقى بالنسبة إلي، كتابة غير مرئية، لكنها هي الصورة الأخرى للكتابة غير المرئية. هي الشبح، هي الطيف للكتابة. ومن هنا قدرة الموسيقى على التغلغل إلى أعماق الكائن أكثر مما تتغلغل الكتابة، لأن الكتابة، مع أن العين تراها، لكنها تحجبها أيضاً في الوقت نفسه.

وإذن صلتي بالموسيقى صلة عميقة جداً، بحيث أن الكلام بالنسبة إلي هو موسيقى. وكما قلت، إذا لم يكن الكلام موسيقى، فإنه لن يكون إلا مجرد حصى وكتل صماء.

❖ هناك شكل إبداعي آخر هو التشكيل، ففي كثير من كتاباتك نجد حضوراً لوعي تشكيلي خاص، حضوراً للون، للغة تشكيلية شخصية، حبذا لو نعرف الحدود الفاصلة والرابطة أيضاً بين الكتابة الأدبية والكتابة التشكيلية في تجربتك الإبداعية.

❖❖ الكتابة التشكيلية!!!! إلى حد ما، في بعض القصائد كنت أنظر إلى الورقة البيضاء (أدونيس يرسم بأصابعه ويديه صفحة) كما ينظر الرسام إلى القماشة، وكنت أحياناً أحاول أن أخلق تركيباً

وتكويناً بالكلام على الورقة يشبه تخطيطاً للوحة فنية. لكن هدفي من ذلك كان مختلفاً عن هدف الفنان التشكيلي. هدفي كان أن أكسر خطية الكتابة العربية، بحيث أحول الكتابة العربية من الخطية Ce qui est lineaire إلى أن تصبح مثل شبكة متداخلة ومتقاطعة. وكل شبكة تخفي عالماً سفلياً لكي تجعل من القصيدة ما يشبه ملتقى للرياح الأربع. ملتقى للأطراف والجهات كلها في الفكر والعاطفة للإنسان الذي، بالنسبة إلي، لا يتجزأ ولا يمكن فصله أبداً كما في الكلام التقليدي القديم.

أما عن ألواني، فأنا أحب اللون الأسود.

❖ هل هناك اعتبارات لهذا اللون الأسود؟

❖❖ هكذا. لا أعرف. ولا داعي لأن ندخل في التحليل النفسي.

❖ قل لنا إذن ما هو الوقت الذي تختاره لكي تكتب، ما هي طقوس كتابتك؟

❖❖ لا طقوس لي. تجيئني الكتابة كما تأتي غيمة مفاجئة، كما تهب الريح.ولا أستطيع أن أكتب وراء طاولة على الإطلاق. وكل قصائدي التي أشعر أنها أقرب إلى نفسي كتبتها في الشارع، وفي المقهى، وأنا ماش، وأنا نائم.. وهكذا. ولا أكتب أية قصيدة لابساً ملابسي ومستعداً، وجالساً إلى الطاولة.. إطلاقاً، وفي كل حياتي.

أنا أكتب قصائدي بدمي.. بجلدي.. بخطواتي.. بسيري، ومع الناس، وأشعر أنني حين أكون وحدي أكون مبعثراً، وحين أكون مع الناس أكون ملتماً على نفسي. بمعنى أنني أجلس في مقهى وأستطيع أن لا أسمع أي صوت وأكون وحدي.. وهناك أكتب.

إنها أشياء غريبة فعلاً.

❖ لكن مع ذلك، هناك كتابة على الورق، وهناك كتابة جسدية تمشي معك في المقهى، في الشارع.. في أي مكان. ولكن الإنجاز النهاية للكتابة.. كيف؟

❖❖ في الإنجاز النهائي للكتابة، لا بد من الجلوس والكتابة. ولذلك أنا مقل جداً في الكتابة. أكتب في السنة قصيدة، وبالأكثر قصيدتين. دائماً أترك للزمن وللخبرة أن يأخذا المدى في النضج، فحين تأتيني القصيدة لا أكتبها رأساً، أتركها تتبدل.. تتغير في ذهني وتتضاف إليها عناصر أخرى وأستشعر أن شيئاً يُسوَّى. ولكن تأتي لحظة، بحيث لا أعود بعد ذلك قادراً إلا على الانفجار وعلى الكتابة. فأكتب قصيدة طويلة من صفحات أكتبها في جلسة واحدة.

❖ أشرت إلى أن هناك نصوصاً شعرية من قصائدك أحب إلى نفسك. لماذا هي أحب إليك دون غيرها؟ اذكر لنا بعض هذه القصائد الأقرب إليك.

❖❖ لا أعرف. ولكن أشعر مثلاً بأن قصيدة «فاس - مراكش والفضاء ينسج التأويل» أحبها كثيراً. أما لماذا؟ فلا أعرف كيف أجيبك. أحب مثلاً قصيدة «مفرد بصيغة الجمع» أحبها جداً، لكن لا أعرف لماذا. أحب مثلاً قصائد قصيرة لا ينتبه إليها القارئ. نادراً ما انتبه القراء إلى قصائد قصيرة ورائعة، تحت ظل القصائد الكبيرة. فهي قصائد جميلة ومهمة جداً ولم ينتبه إليها القراء، فأنا أراها مثل خمائر لكتابات كثيرة.

❖ بالمناسبة، هل تذهب إلى الشعر مثلما يفعل كثيرون، أم أنه يأتي إليك؟

❖❖ لا يمكن الذهاب إلى الشعر. ومن يذهب إلى الشعر لا يصل (يضحك أدونيس) لذلك، أأنت مسكون بالشعر أم غير مسكون؟ لكن لحظة انشقاق البيت بحيث تصبح هناك، ذات قارئة وذات مقروءة، هذه لحظة تأتي كما تحدثنا عنها.

إن الشاعر، والمبدع عموماً، مسكون بإبداعاته أياً كانت. ولا يستطيع أن يذهب أبداً. والشعر لا يأتي أيضاً.

❖ علـى ذكـر قصيدتك «فـاس ـ مـراكش والفضـاء ينسـج التأويـل» أظـن أن كتابتـها جـاءت نتيجـة علاقـة خاصـة بفضـاء المغـرب. هـذا يـستدعي أن نـسألك حـول طبيعـة هـذه العلاقـة الـتي أسـستها مـع فـضاءات المغـرب. إذ، لـو سمحـت لي، أحـس أن في القـصيدة هـذه، بغض النظر عن قوتها الإبداعيـة وقيمتها الـشعرية المتميـزة، أن فيهـا نوعاً من الوعي الشبه إثنـوغرافي، نوعـاً مـن تلك الرؤيـة العـابرة الـتي قـد نجـدها لـدى الـسائح العـابر. لربمـا هنـاك مغـرب أعمـق، في اعتقادي، من المغرب الذي حاولت أو تمكنت القصيدة من التقاطه؟

❖❖ يمكـن.. لكـن علاقـتي بـالمغرب لا أسـتطيع أن أحللـها أيـضاً. غير أني أشعر في احتكاكي بالمغرب بـأنني أعطـى فرصـة للمزيـد مـن معرفة نفسي. والمكان أو المنـاخ المنعش أو المجـدد هـو الـذي يتيـح لـك أكثر من غيره أن تتفتح على نفسك أو تتفتح علـى ذاتـك. والمغـرب مـن الأمكنـة الأولى الـتي تتيـح لي أن أتعمـق في اكتـشاف نفـسي واكتـشاف الآخر أيضاً.

❖ ما دمنا قد استحضرنا علاقة الفضاء بالشعر، أحس شخصياً بـأن الفـضاء مـتقلص وأقـل حـضوراً في الـشعر العربـي المعاصـر مـع استثناءات قليلة جداً نجدها تـستوعب أهميـة وعمـق حـضور الفـضاء في القصيدة.

علـى ضـوء تجربتـك، كيـف تـرى إلى إمكانيـة اسـتثمار الـشاعر للفـضاءات الـتي يعرفهـا ويعـيش فيهـا أو يـسافر إليهـا أو يـشاهدها مصورة أو يقرأها أحياناً؟

❖❖ بالنسبة إلي، أرى أنه لا تستطيع أن تكتـب ذاتـك إذا لم تكتـب العـالم. فالفـضاء بالنسبة إلي هـو كتابـة أخـرى أو تنظـيم آخـر للعـالم حولـك. وفي هـذه الكتابـة للعـالم وللأشـياء وللأمكنـة، وللمـادة بكـل

تجلياتها، وللمكان بكل أبعاده ما يعطيك إمكانية أكثر لكي تكتب نفسك وتكتب ذاتك.

وأعتقد أن كتابة الفضاء المكاني موجودة في الشعر العربي القديم بشكل عميق وأكثر عمقاً من الآن. الفضاء متقلص وضيق جداً، خصوصاً وأن الإيديولوجيا تلعب بكل الفضاءات. صار الفضاء واحداً، فضاءاً سياسياً قائماً على المونولوغ.. على الحوار الذاتي.. لذلك أنا على العكس مما ذهبت إليه، لا أجد فضاء بالمعنى العميق للكلمة في الشعر العربي اليوم، وهذا أحد وجوه ضعف التجربة الشعرية العربية الحديثة.

❖ أرى أن سبب ضعف الفضاء في الشعر، أو في الأدب العربي، يرجع إلى كون المبدع، شاعراً أو روائياً أو قاصاً، لا يهتم بالفضاء المحيط به، فهو يهتم باللغة وبالذات التي يتقوقع داخلها دون أن يلتفت إلى الفضاءات الخارجية.

لهذا تجد أن الفضاء ضئيل في الشعر العربي أو في الرواية العربية قياساً مع الأدب العالمي، وهذا راجع، كما قلت، إلى عدم فهم تفاصيل المكان وأبعاده في العملية الإبداعية.

❖❖ السبب، في رأيي، يرجع للإيديولوجيا. فالبنية الفكرية العربية بنية نبوية إيديولوجية. وهذه البنية، مع الأسف، تبنّتها الأحزاب العربية وغرقت فيها. فالأحزاب، بشكل عام، أفرغت الكأس القديمة من ماء ووضعت ماء آخر، ولكنها احتفظت بالكأس. التغيير يستوجب أن تغير الكأس أيضاً، يجب أن نكسر البنية في صميمها.

لذلك، فالفكر والشعر عندنا قائم كله على البعد الذاتي النبوي، لأن المكان غير موجود في ذاته، المكان، حتى إن كان موجوداً في ذاته،

هـو سـياحة، منظـر، حديقـة، ولـيس بعـداً جوهـريـاً مـن أبعـاد الكائن. ومـن ثـم نجـد أن مفهـوم الـوطن عنـدنا ضـعيف، نتحـدث عـن الـوطن على أسـاس أنـه جغرافيا، ولا نتحدث عنـه علـى أسـاس أنـه الإنـسان أيضاً، يجب أن تكسر البنيـة في صميمها. المكان هـو الإنسان فعـلاً. ومثل هـذا الـشعور يعتبر أحد مكامن الـضعف حتى في صـراعنا مـع إسـرائيل. فالعربي ينتقل من مكان إلى مكان ولا يهمـه أي شـيء، لكن الإسـرائيلي يرى في الأرض بعداً من أبعاده الوجودية، المكان لـه دلالـة ميتافيزيقية أيضاً، بينما هـو الـسلطان أيضاً، فالمكـان حيـث أنت هـو الوطن وهو السلطان.

❖ ما دام حديثنا هكذا تلقائياً ومفتوحاً، وما دمنا قد تحدثنا عن علاقتك بالموسـيقى والتـشكيل، نـود أن نتعـرف علـى علاقتـك أيـضاً بالسينما. هل تشاهد السينما؟ وهل تراها شـكلاً مـن أشـكال التعـبير الإبداعي؟

❖❖ الـسينما شـكل مـن أشـكال التعـبير كالكلمـة، فهـي تـسمح لمـن يستخدم السينما كأداة للتعبير أن يعبر أكثر مما يعبر الكاتـب بالكلمـة، أو الموسيقي باللحن، أو الرسام باللون، لأن السينمائي يمكن أن يجمع هذه الأدوات التعبيرية كلها في لغته السينمائية.

وأعتقـد أن هنـاك أفلامـاً سـينمائية هـي قـصائد كـبيرة، فقـد حـضرت بعـض أفـلام فيللـيني مـثلاً، وحـضرت كـذلك بعـض أفـلام بازوليني، وبعض الأفلام اليابانية، ووجـدتها فعـلاً عبـارة عـن قصائد كبرى. ولذلك فأنا أحب السينما بقدر مـا تـوفر هـذا العـالم الـشعري. لكن معظم العمل السينمائي هو أيضاً رديء وتجاري ولا ينفع.

المهم كيف تستخدم هذه اللغة السينمائية الجديدة الهائلة.

❖ لننتقـل إلى مـستوى آخـر في حوارنـا. هنـاك مـن يتحـدث عـن أدونـيس كأحـد رمـوز حركتنـا العربيـة المعاصـرة أو الحديثـة، هنـاك

أناس يتحدثون عن أدونيس باعتباره أساء إلى الشعر العربي، هناك كذلك من يرون أن لغة أدونيس لغة تخريبية خربت أو ساهمت في تخريب الشعر العربي.

إذن، هناك أكثر من أدونيس في الوطن العربي، هناك أدونيس مجزأ إلى أجزاء متعددة حسب تعدد الفهم وتعدد المواقف. نود في هذه اللحظة أن تقدم أدونيس في وجهه الحقيقي غير المجزأ وغير المتعدد.

❖❖ (يضحك أدونيس) أنا واحد. الذين يجزؤونني هكذا وينظرون إلي هذه النظرة من جهة لا يفهمون تماماً تجربتي، لكنني من جهة أخرى مسرور لهذه الرؤية (المتعددة). أنا مسرور لأن يقول عني بعضهم بأنني كافر، وأن يقول عني بعضهم بأنني مخرب. إن تمر أحياناً دون أن ينتقدك أحد، تشك في نفسك. إن مثل هذا النقد الذي تشير إليه يجب أن يكون ودون ذلك سأشك في نفسي. ولذلك، أنا لست منزعجاً أو متضايقاً إطلاقاً، لكنني أرثي لهم، أرثي لهذا المستوى الفكري العربي في الربع الأخير من القرن العشرين. هذا هو ما يحزن. إذ بدلاً من أن يهتم الإنسان العربي بالقضايا الأساسية والجوهرية وأن يتفتح على الثقافات وأن يعيد النقد دائماً لنفسه ولتجاربه من أجل مزيد من تعميق ثقافته وشخصيته، بدلاً من أن يعنى بهذه الأشياء المهمة، يعنى بهذه الهموم الصغيرة، بهذه الشتائم، بهذه المنافسات والغيرة والحسد التي تعطي فكرة عن الشعب العربي، وعن أن صراعنا ما زال صراع قبائل وطوائف لا صراع شعوب تتنافس على امتلاك العالم. هذا هو المحزن فقط.

❖ في سياق مهاجمة أدونيس، هناك من يقول بأنك شخص متقلب ليست له مواقف واضحة، فأحياناً يكون ماركسياً، أحياناً يكون معادياً للماركسية وأحياناً يكون بنيوياً.

وطبعاً، مثل هاته الرؤية قد تجد لها صدى في الساحة الثقافية العربية؟

❖❖ هذا يعكس أيضاً بؤس الأشخاص الذين يتبنون منهجاً ويدخلونه كما يدخلون نفقاً، حيث يصبح المنهج أكبر منهم، ومن جهتي، أرى أنني، كشاعر، أو كباحث، أكبر من كل منهج، سواء كان ماركسياً أو بنيوياً. المنهج هو الذي يجب أن يطوع لمعرفتي ولخبرتي ولست أنا من يجب أن يطوع للكتاب.

ما هو الكتاب أو المنهج؟ إنه اختراع أبدعه الإنسان، ولذلك فإن الإنسان أكبر منه. ولذلك أيضاً، فإن هؤلاء لا يريدون أن يروا الآخرين إلا في خانات: فلان يجب أن نصنفه سوريالياً أو ماركسياً أو شيوعياً، وإذا حرنا في تصنيفه نتهمه!

أنا لا أصنف وأرفض أن أُصنف. أنا شخصياً أمامي هذا الفضاء (يرسم أدونيس بيديه ما يؤشر إلى شساعة)، وأختار من هذا الفضاء ما أشعر أنه يساعدني أكثر في فهم نفسي وفهم العالم. ولذلك لست ماركسياً وإن كنت أحب أشياء كثيرة في الماركسية، ولست بنيوياً وإن كانت البنيوية على صعيد النقد الأدبي مهمة جداً في مرحلة من المراحل للنقد العربي، لكي تفهمنا ما هو النص. ومن ثم أنا أكبر من جميع المناهج وأرفض أن أصنف. لكن الفكر الإيديولوجي العربي المهيمن، مع الأسف، لا يفهم إلا التصنيفات والخانات الصغيرة، وهذا من أشد علامات التخلف برأيي، في الفكر العربي.

أضيف بأنني لم أكن في حياتي ماركسياً، ولم أكن متبنياً أي منهج، حتى البنيوية لم أتبنها. أو السيميولوجيا ... الخ. لكن الناس...!! (لم يتم أدونيس جملته)، ولنأخذ مثالاً حياً: أنا أتيت تلبية لدعوة الاتحاد الاشتراكي، وأمس كنت في مراكش بدعوة من وزارتي

الثقافة في فرنسا والمغرب. فقد يكون هناك، ربما، من يقول بأن أدونيس، خلال أسبوع، كان في ضفة وأتى إلى ضفة. أنا لا أنظر هكذا، بل أرى أن علاقتي مع الشعب المغربي، مع الإنسان المغربي ولست مع الإيديولوجيا هذه أو تلك. كل ما يتيح لي أن أبقى على اتصال مع الشعب المغربي، فأنا على استعداد لأن ألبيه، وليقل ما يقال.

المهم بالنسبة إلي هو أن لا أستغل. أن لا تُسخَّر كتابتي لهذا الاتجاه أو من أجل هذا الاتجاه. هذا هو المهم وهذا هو صراع المثقف العربي مع نفسه: أن لا يستسلم للإغراءات وأن يقول في أي مكان وجد قناعته بحرية كاملة، باستقلال كامل وبمحبة أيضاً كاملة. أنا أحب الناس كلهم.

❖ على ذكر مشاركتك في تخليد الشهيد عمر بنجلون بالمغرب، لا بأس أن نطرح سؤالاً حول دلالات الشهادة في تجربتك الشعرية. طبعاً في كتابتك أكثر من حضور لرموز الاستشهاد في التاريخ العربي وأكثر من استيحاء لفضاء الاستشهاد العربي الراهن. ما حدود هذه الدلالات؟

❖❖ أنا أعتقد أن الفرق بين الإنسان الذي يموت موتاً عادياً والإنسان الذي يموت مقتولاً في سبيل القضية هو أن الشهيد يميت الموت. بمعنى أنه يظل رمزاً حياً متجدداً باستمرار. والرمز الحي المتجدد هو الذي يتيح للباقين أن يواصلوا النضال، يتيح لهم المزيد من الارتباط بأهدافهم ومزيداً من فهم مشكلاتهم ومزيداً من المثابرة.

إنها إماتة مستمرة للموت بجميع أشكاله لأن الموت، في الأخير، ليس هو الموت الطبيعي فقط، بل هناك أناس يموتون منذ ولادتهم. منذ ولادتهم يبدأون موتهم، وهناك أشخاص لا يحيون أساساً، وهناك أشخاص حتى في موتهم تبدأ حياتهم.

❖ لكن في تجربتك الشعرية، كيف تصوغ تعاملك مع رموز الشهادة شعرياً؟ بمعنى آخر، هناك من يتعامل، في الشعر العربي المعاصر، مع هذه الرموز تعاملاً سياسياً فجاً.

❖❖ لا.. أنا ضد هذا التعامل ولي رأي واضح في هذا. أنا ضد أن يكون الشعر مجرد أداة، ضد ذلك كلياً. وقد قلت هذا وتحملت من أجله أيضاً شتائم كثيرة. وأنا سعيد جداً ـ بعد عشرين سنة من هذا النضال ـ أن مالت، في الأخير إلى جهتي، وأصبح معظم الناس، حتى الأشخاص الحزبيين يميلون إلى الشعر غير المباشر، لأن الشعر الرديء أو الأدب الرديء لا يمكنه أن يخدم الثورة العادلة.. الثورة الجميلة تستلزم شعراً جميلاً، وهذه قاعدة بالنسبة إلي، أساسية، وأعتقد ـ بالتجربة ـ أن هذا بدأ يتضح في الوعي الشعري العربي.

لذلك فالشهيد بالنسبة إلي هو رمز للحياة وليس رمزاً لحزب أو لفكرة. رمز لمجموع الشعب. رمز إنساني، ومن هنا أهميته، ومن هنا قوته. إن عمر بنجلون مثلاً ليس ملكاً للاتحاد الاشتراكي وحده، إنه ملك للمغرب كله وملك عربي أيضاً، وملك إنساني أيضاً، لأن الإنسان في صراعه في سبيل التغلب على مشكلات تخلفه، وفي سبيل السيطرة على موارده وعلى مصيره وعلى قدراته وفي سبيل افتتاح مجهول العالم يعتبر الشهداء سلاحاً أساسياً معه.

❖ طبعاً، أدونيس.. نشرت في مجلتك «مواقف» بضع قصائد لبعض الشعراء المغاربة، ولا شك أيضاً أنك قرأت نماذج لهم في مجلات أو دواوين متفرقة. فكيف ترى، كشاعر متفتح، الشعر المغربي الحديث؟ هل يشكل قفزة نوعية في الشعر العربي أم ما زال في إطار المحاولات؟

❖❖ بشكل عام، الشعر المغربي هو جزء من الشعر العربي، فأنا لا أعتقد أن فيه تنويعاً. بمعنى أن فيه خصوصية للشعر المغربي

تميزه عن غيره من تجارب الشبان العرب، مثل الشعر الفلسطيني الذي يميزه البعض عن غيره، إذ في رأيي الشعر الفلسطيني هو أيضاً جزء من الشعر العربي وليست له أية خصوصية فلسطينية تميزه عن سائر الشعر العربي. وإذا كانت هناك من خصوصية، فهي خصوصية الشاعر وليست خصوصية الشعر كحركة. والمغرب ينطبق عليه هذا الرأي، إذ لا أرى فيه تنويعاً اللهم إذا كان الأمر يتعلق بكتاب اللغة الفرنسية بالمغرب. وأظن أن السؤال لا يشمل ذلك.

❖ فعلاً السؤال لا يشمل كتاب الفرنسية.

❖❖ ....

❖ هل لنا أن نتعرف على رؤيتك الشعرية للإنسان العربي في صراعه اليومي مع الواقع. مع الحياة؟

❖❖ هذا شيء كتبت عنه كثيراً في كتاباتي النظرية. في كتاب «الثابت والمتحول» وفي أشياء أخرى، وأنا أعتقد أن الإنسان العربي ليس موجوداً كإنسان، بمعنى إذا أردنا أن نقول بأن الإنسان موجود لا بد من أن يكون مسيطراً سيطرة كاملة على مصيره، وقادراً قدرة كاملة على التعبير عن هذا المصير أو هذا الوجود بجميع أشكاله وبحرية كاملة، وعلى هذا المستوى، أنا أرى الإنسان العربي غير موجود.

إنه لم يوجد بعد، ولكنه يكافح لكي يوجد. نحن نكافح لكي نوجد، نكافح لكي تكون لنا، على الأقل، حرية التنقل. فالعربي لا يستطيع حتى أن يتنقل، دون أن نتحدث عن حرية التعبير، حرية تآلف الأحزاب.. لا نتحدث عن هذا، نتحدث فقط عن أبسط الأشياء.

لـذلك، فـإن هـذا العربـي المسلوب والمستلب، المسلوب الوجـود والمستلب الحرية..الخ، لا نستطيع أن نقـول عنـه موجـوداً، بمعنـى أن يكون العربي سيد وجوده وسيد مصيره وسيد تعبيره، أيضاً، عن هـذا الوجود وعن هذا المصير، لا بد لنا من نضال هائل.

فمـثلاً، عنـدنا ثـلاث مـشكلات في الـوطن العربـي بنيـت عليهـا الثقافة العربية: مشكلة الديني Le religieux، مشكلة السياسي Le Politique، ومشكلة الجنسي Le Sexuel الذي يتصل بأعظم علاقة وجـدت في الكـون، تلـك هـي علاقـة الرجـل والمـرأة. علاقـة الحـب والجنس، وهي علاقة لا معنى للإنسان بدونها.

هذه المشكلات الثلاث نرى الفكر العربي اليوم لا يجرؤ أن يطـرح ولو سؤالاً جذرياً واحداً عليها، لا على الدين ولا على السياسة ولا علـى الجـنس والمـرأة وضـعفها في المجتمـع وعلاقـة الرجـل بهـا، وهـل ترث المرأة أم لا ترث وهل الرجل قوّام عليها أم غير قوّام..الخ.

إنه من المخـزي جداً أن لا نستطيع طـرح سـؤال واحد حـول هـذه القضايا. ما هذا الفكر العربي؟ كيف يمكن أن ينشأ كتاب كامل عن بنية الفكر العربي وليس فيه سؤال واحد عن الدين والبعد الـديني في هذا الفكر ونقده وتحليله.. كيف يمكن؟

هكذا ندرك لماذا الإنسان غير موجود، لأن الفكر غير موجود، وإذا كان عنـدنا شـيء موجـود علـى الـصعيد الثقـافي فهـو بعـض الأشـياء الفنية، لماذا؟ لأنها هامشية، وتولـد سـحرياً أو بـدون أسـباب، ولـذلك نجد أن التعبير الأكمل عندنا هو الأشياء الفنيـة وفي طليعتها الـشعر. التعبير الفني بالكلمة أو بالخط أو بالغناء.

❖ هنـاك هـادي العلـوي، قـد اسـتطاع أن ينـبش في بعـض هـذه القضايا..

❖❖ وحده، ومنعت كتاباته في أغلب الأقطار العربية. لكنني أقصد أكثر من ذلك. أقصد السؤال المعرفي. مثلاً، ألا يمكن أن نطرح في هذا الربع الأخير من القرن العشرين سؤالاً: ما الدور المعرفي اليوم للنبوة، للوحي؟ أقصد بالمعنى الإبستمولوجي. نسأل موروثنا، ما هو؟ هل يعقل أن تبحث مشكلة المرأة اليوم كما تبحث في نصوصنا القديمة؟ لا يمكن، فلماذا نسكت على ذلك؟ لماذا لا نقول: لا؟

❖ أظن أن هناك بعض الدراسات في المغرب حاولت أن تتجرأ على طرح بعض هذه الأسئلة والقضايا.

❖❖ حاولت.. ربما.. ولكن بعد الانطلاق من إيمان مسبق بالنصوص. ومجرد أن ينطلق الباحث من إيمان مسبق، انتهى الموضوع وفسد البحث. وإذا كان الأمر بهذا المعنى، كيف يمكن للمفكر أن ينتج فكراً جديداً؟

❖ لننتقل أدونيس إلى طرح السؤال حول شعر الشباب. فأنت تعرف أن كثيراً من الشعراء الشباب يقرؤون كتاباتك ويجترونها. يجترون لغتك.

❖❖ من المؤسف أن يحدث ذلك. وهذا ليس خطأي. أنا شديد الأسف لذلك وقد كنت باستمرار في مجلة «مواقف» أنتبه لذلك. بحيث صارت لي عداوات كبرى من طرف من قلدوني وتأثروا بي بالدرجة الأولى وهم يشتمونني الآن لكي يقيموا مسافة بينهم وبيني. أنا أتمنى أن يتم ذلك بشرط أن يغيروا من لغتهم. فهم يشتمونني بلغتي (ينفجر أدونيس ضاحكاً).

أتحدث هنا عن الأشخاص الذين لديهم فعلاً مواهب. وأنا آسف لذلك وأصبحت بينهم وبيني عداوات لأنهم كانوا يرسلون إلي، في مواقف، نصوصاً متأثرة بي كثيراً وأجد أن لديهم موهبة، فأنشر لهم

لكي تتاح الفرصة لهم ولكي لا تنطفئ مواهبهم. ثم يرسلون قصائد أخرى بنفس التأثر، وهذا سر من أسرار التحرير، فأقول لهم: لا .. أنا شجعتكم وفتحت لكم المجال للوهلة الأولى، ولا يمكن ذلك مرة أخرى، يجب أن تجدوا طريقة خاصة وشخصية متميزة في الكتابة. وآنذاك أنشر لكم. ومن تلك اللحظة يبدأ الواحد منهم في شتمي ويخترع خلافات معي بأنه، مثلاً، صار أكثر تقدمية مني، ويخترع خلافات إيديولوجية معي والسبب هو أنني لم أنشر له أو قلت بأن قصيدتك غير نافعة، أو مثل هذه الأشياء الفنية البحتة لكنه يحاول أن يظهر أن القضية فيها خلافات عقائدية، شيء مؤسف حقاً وليست لدينا أخلاق.

❖ لنتحدث بعضاً من الوقت عن مجلة «مواقف». لم تعد «مواقف» في سنواتها الأخيرة كما كانت في السابق، أصبحت خجولة إلى حد ما، ويمكن أن نقول بأنها صارت عادية مثل باقي المجلات الفكرية والإبداعية الأخرى.

❖❖ في لبنان هناك مشكلات قانونية صعبة. فإذا أوقفت المجلة، من الصعب جداً أن تحصل على امتياز لإصدارها ثانية أو إصدار غيرها إلا بثورة، ونحن لا إمكانيات لدينا. ربما الأمر عندكم أسهل، لكن عندنا في لبنان الأمر صعب جداً ويكلف ثمناً مالياً كبيراً وخصوصاً في المرحلة الراهنة.

ولذلك، كنا حريصين على أنه إذا أوقفنا المجلة أو أغلقناها، حسب قانون المطبوعات، تموت وتنتهي، بحيث لكي نعاود إصدارها من جديد لا بد من دفع أكلاف نحن عاجزون عنها مقابل الامتياز الجديد. ومن ثم، كنا نقول: نُبقي على المجلة إلى أن نرى أفقاً ما. هذا هو السبب الأساسي الذي جعل المجلة تتعثر ومستواها يهبط،

بالإضافة إلى الرقابة كما تعرفون. وهناك سبب أهم من هذا كله، وهو أن «مواقف» نشأت بمشروع ثوري هو توسطه للثورة الفلسطينية، وظل هذا المشروع حياً متوثباً طوال عشر سنوات. وبعد عشر سنوات فشل هذا المشروع الثوري وفشلت كل الحركات الثورية، في رأيي أننا نعيش الآن نهايات ما سمي بعصر النهضة، نهايات مائتي سنة، عصر النهضة الذي ورثته الأحزاب والإيديولوجيات القومية، ويجب إعادة النظر فيه.

لذلك، فإن المجلة تعثرت. لماذا؟ لأنها لم تعد تملك أشياء تقولها. إذا كان الهدف هو أن نعيد كتابة المكتوب، وأن ننشر من هنا قصيدة جيدة ومن هنا مقالاً جيداً لننجز 160 صفحة مقروءة، هذا في نظري ليس عمل مجلة. وإذن، لا بد من أن يكون للمجلة مشروع، وأن تطرح قضايا، وأن تكون حولها مجموعة ملتفة يجمع بين أعضائها تفاهم، على الأقل، حول حدود دنيا من الأشياء المطروحة.

هذا، في اعتقادي السبب الأساسي في فشل مشروع مجلة «مواقف»، نحن بحاجة إلى مشروع فكري جديد، وكل المجلات الراهنة هي مجلات ميتة، ليست هناك ولا مجلة واحدة تفتح أفقاً لأسئلة وبحوث وأطروحات جديدة، أغلب المجلات هي مجلات أنظمة، وأغلب الكتاب موظفون لدى الأنظمة. ولذلك، انهارت الثقافة والمجلات ووسائل الإعلام التي هي وسائل لمدح الأنظمة لا أكثر.

إذا فكرنا، الآن، في مشروع مجلة جديدة، ماذا لدينا لنقوله؟ إذا لم تكن لدينا القدرة على طرح هذه الأسئلة التي أشرت إليها حول الديني والسياسي وحول ارتباطهما. كل حاكم عربي الآن يتصرف مثل خليفة سواء كان تقدمياً أو ديموقراطياً جمهورياً، أو غير ذلك. كلهم يتصرفون من داخل بنية واحدة نوعياً، كلهم يمارسون سلطة لا حدود لها، يأمرون وينهون والشعب لا قيمة ولا دور له إلا التصفيق

لقرارات الحاكم كما كنا في الماضي. ومع الأسف، صرت ترى الأحزاب تصبح قبائل مبايعة للأنظمة تحت ستار التاكتيك أو ستار الاستراتيجية، أو بطريقة أو بأخرى كما تلاحظون في الحياة العربية.

إذا لم تكن لدينا، في مواقف، القدرة على طرح هذه القضايا ومناقشتها وتحليلها بعمق وبشمول، لا معنى لصدور المجلة ولا معنى لاستمرارها أبداً. وفي حالة قدرتنا سنصدرها. ولكي يكون لأية مجلة مقبلة معنى، سيكون قائماً، في تقديري، على ما يلي:

أولاً: إعادة النظر كلياً وجذرياً في المائتين سنة الأخيرة من الثقافة العربية حتى السبعينات. وفي رأيي أنها انتهت ولم تعد قادرة على استيعاب المشكلات الناشئة. وإذن استنفذت كطاقة على التساؤل والبحث، لكنها متواصلة ومستمرة بالجامعات والمؤسسات. ولا يمكن أن نخرج منها إلا إذا تمثلناها نقدياً واستوعبناها وتجاوزناها معرفياً.

ثانياً: طرح سؤال معرفي على الدين، هل الدين اليوم لا يزال يقدم معرفة حقيقية؟ وإلا كيف يمكن أن يكون مجتمعنا كله قائماً على الدين ونغطيه أو ننساه.

ثالثاً: هناك المحور السياسي. ما المعنى للسياسي Le Politique في المجتمع العربي؟ ما دلالته؟ ولماذا هو مرتبط بالدين؟ وما معنى هذا التطابق شبه الكامل أو الكامل بين السياسي والديني؟ لماذا يخدم الدين الديكتاتور ويخدم الديمقراطي ويخدما الأمير. وكل الناس؟ يجب إذن درس مشكلة المعرفي بالنسبة للفكر السياسي في المجتمع العربي.

رابعاً: المحور المتعلق بمسأل الجنس. أي بالمرأة ووضعها وعلاقاتها في المجتمع بكلية كاملة. ثمة أشياء يجب أن نطرح حولها

أسئلة معرفية جريئة. لماذا لا يموت المفكر عندنا من أجل أفكاره؟ لماذا لا يكون عندنا شهداء من نوع الشهيد عمر بنجلون؟ وحدهم بعض الشعراء قالوا مثل هذه الأفكار وطرحوا هذه الأسئلة ولكن بطريقة شعرية، أما المفكر العربي فلا يطرح هذه الأشياء.. المفكر العربي جبان.

❖ أعتقد أن بعض المفكرين يمكنهم أن يطرحوا مثل ذلك، ولكن الأنظمة لا تعتبر أنهم سيشكلون بذلك خطورة ما، نظراً لأن أفكارهم وأسئلتهم من هذا النوع هي، في نظر الأنظمة، فوقية ونخبوية ولا تمس الجماهير، خاصة وأن رهان الأنظمة العربية هو رهان على السواد الأعظم من الجماهير، وهذه الجماهير، في اعتقاد الأنظمة طبعاً، لا ترقى لمستوى استيعاب مثل هذا التحليل الذي تتحدث عنه، ولذلك فهي تلاحق المثقف الذي يمارس الفعل.

❖❖ لكن، مع ذلك.. لا تجد تحليلاً لهذه الأفكار ولا لهذه القضايا لدى المفكرين. فالمفكر، مع أن السلطة يمكن أن تسمح له بمعالجة هذه القضايا، فإنه لا يعالجها.

أجرى الحوار: حسن نجمي وإدريس الخوري
جريدة «الاتحاد الاشتراكي» المغرب، 4- 12- 1986

أدونيس يفتح أوراقه

❖ قلت في لقاء أخير إنك تستطيع من خلال الشعر قول كل ما تريد، ولكن لا يمكن قول كل شيء على صعيد الفكر التحليلي النقدي. إذاً والحال هكذا، هل يمكن تأسيس معرفة خلاقة من خلال الشعر وحده؟

❖❖ جوابي هو نعم. يمكن للشعر أن يؤسس هذه المعرفة، ولكن بالطريقة الشعرية. غير أن هذه المعرفة الشعرية لا تستطيع أن تحل محل أنواع المعارف الأخرى، العلمية والفلسفية والاقتصادية... الخ.

إن المعرفة التي يمكن أن يؤسسها الشعر هي أنقى المعارف بالمعنى العميق للكلمة. والحدوس الكبرى اليوم حتى في كثير من جوانب العلم هي بالمعنى العميق حدوس شعرية، بشرط ألا نفهم الشعر بالمعنى المباشر المصطلح عليه، أي مجرد كتابة قصيدة، بل علينا أن نفهمه بمعناه الواسع والذي هو الموقف الخلاق من العالم. فكل موقف يعيد النظر في العالم ويعيد خلق العالم والأشياء باستمرار هو موقف شعري. وبهذا المعنى فالفلسفة لكي تكون فلسفة كبرى يجب أن تستند إلى هذا الحدس الشعري.

❖ هل هذه دعوة لأن يكون للشعر وظيفة؟

❖❖ الوظيفة شيء آخر. كل شيء يجب أن يكون من أجل الإنسان.

الفنان يفكر ويعمل وينشط ويكتب الشعر من أجل أخيه الإنسان ومن أجل تفتيح الطاقات إلى أقصى حد، من أجل خلق عالم أفضل وإلا لا معنى للكتابة. بهذا المعنى العام يمكننا القول إن الشعر أداة معرفة وأداة تغيير وخلق. والخلاف ليس على هذا بل على الكيفية،

كيفية التغيير. إذا اتفقنا على هذا فأنا أعتقد أن النظر إلى الشعر من حيث أنه وظيفة تخدم إيديولوجية معينة أو نظاماً ما هو في رأيي قتل للشعر ولا يفيد الإيديولوجية في شيء.

أنا ضد توظيف الشعر بهذا المعنى. لنقل الأشياء ببساطة. ما هي الإيديولوجية؟ هي وجهة نظر معينة تحاول أن ترى الأشياء والعالم كله عبرها. وعلى المستوى السياسي هي وسيلة لوضع جماعة ما في إطار سياسي وفكري واحد. بالإضافة إلى القاعدة الاقتصادية والاجتماعية. بمعنى آخر، هذا على المستوى النظري. أما على المستوى العملي فالإيديولوجية تتمثل في جهاز حزبي، والجهاز الحزبي يتمثل في نظام، والنظام بدوره يتمثل في قيادة، ويأتي القائد السياسي ليقول إنه من أجل توعية الناس وتنظيمهم يجب أن نوظف كل شيء، وهذه أول خطوة خاطئة في معرفة الشعر.

أتساءل، لماذا الحدس السياسي أكثر أهمية وأنضج من الحدس الشعري عند كثير من السياسيين؟

لماذا يكون فلان من الناس لمجرد كونه وزيراً للثقافة مثلاً أهم من شخص آخر كونه شاعراً؟

لماذا لا يكون الشاعر هو الموجِّه بدلاً من أن يكون هو الموجَّه؟

الإيديولوجية التي تتمثل في العمل السياسي والقيادة السياسية تخضع جميع أشكال الثقافة لوجهات نظرها ولآرائها. وهذا أول خطأ من داخل الإيديولوجية ذاتها. نصل بهذه الطريقة إلى إلغاء الآخر، إلى منع الآخر من حقه في الكلام، وفي تقديري، أنني لا يمكن أن أكون وأتفتح ليس لأنني أعيش وحدي وأمشي في قناة واحدة، بل أنمو لأن هناك شخصاً يخالفني الرأي، وآخر يعارضني. النقيض بالنسبة لي يحييني وينعشني بشرط أن يكون نقيضاً جميلاً، لا يوجد أجمل من عدو جميل، أما العدو الصغير فهذا هو الصعب.

لذلك أنا ضد توظيف الشعر إيديولوجياً. الثوري حتى يكون ثورياً يغير البنى المباشرة التي يهتم بها، الاجتماعية - الاقتصادية وغيرها، يأمل بنظام آخر. لماذا لا نفهم في الوقت نفسه أن المفكر والشاعر والرسام هم الذين يجب أن يغيروا ضمن حقولهم، يغيروا البنى الفنية والتشكيلية، لماذا نعطي الأولوية للسياسي ونعتبر أنه هو الوحيد العارف وهو الحكم وهو كل شيء. وإذا كما يفعل السياسي في إطاره المباشر وكذلك الاقتصادي والاجتماعي، لا أفهم لماذا لا يترك للشاعر وللفنان أن يفعل فعله في إطاره المباشر، وفي اللغة التي يتقنها هو أكثر من غيره. من هنا الشعر هو إبداع عالم آخر باللغة طبعاً. كما يبدع السياسي/ الثوري عالمه السياسي الآخر.

من حيث المبدأ، كل هذا يسير في توازن، ولكن من حيث التطبيق لا يمكن أن يكون هناك توازن في أي مجتمع بين التطور الاقتصادي والتطور الفني. انظروا مثلاً إلى الاتحاد السوفييتي، فهو على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والتكنولوجي متطور جداً بالقياس إلى عصر ما قبل الثورة. لكن خذوه فنياً، سنجده متخلفاً جداً بالقياس إلى عصر ما قبل الثورة. هذا يعني أن الأدب الذي نشأ في العهد القيصري أكثر تقدماً من الأدب الذي نشأ في عهد الثورة. بوشكين على سبيل المثال لم تنجب الثورة مبدعاً مثله أو مثل غوغول. والحال نفسه في مجتمعنا. أي إذا كان مجتمعنا متخلفاً فهذا لا يعني أننا لا نملك أدباً عظيماً. نحن العرب متخلفون ولكن لدينا نتاج شعري وفني إذا ما كان أهم من النتاج الشعري السوفييتي فلا يقل عنه أهمية. والكلام ذاته يمكن أن يقال عن النتاج الشعري الأمريكي مع أنه بين مجتمعنا العربي والمجتمعين الأمريكي والسوفييتي مسافات ضخمة على صعيد التطور التكنولوجي. إذاً الشعر له هامش استقلالي، ويتطور ضمن قوانينه ولغته الخاصة ولا يمكن أبداً إدراجه في التطور الاجتماعي أو الاقتصادي. والتاريخ

بمجمله دليل على ذلك. لهذا فتوظيف الشعر يعني أمرين: الأول، قتل أو إلغاء المعنى الحقيقي للشعر ، بمعنى تجريده من هويته، والشيء الذي يجرد من هويته لا يمكن له أن يخدم أي شيء. الشعر في الإيديولوجيات العربية لا هوية له. لذلك لا معنى له. اقرأوا الشعر العربي الذي كتب منذ بداية التحركات الوطنية من الخمسينات وحتى اليوم. ماذا بقي منه. هل بقي منه شيء ذو قيمة، بينما في عصره وفي وقته كان هو معياراً، وكان يضطهد الآخرين لأنهم لا يكتبون مثله. ويطلق عليهم مختلف التهم حين يعارضونه والآن ولأقل من عشرين سنة لم يبق منه شيء. حتى نخدم أشياء جميلة يجب أن نكتب أشياء جميلة.

الشعر الرديء لا يمكن أن يخدم أية قضية

❖ إذا كان الفن يتضاد مع الإيديولوجية، فما هو دور الفن من وجهة نظر أدونيس؟

❖❖ في النهاية لا نستطيع أن نتجرد من الإيديولوجية. وما قلته لا يعني أبداً أنني كشاعر محارب للإيديولوجية بالضرورة. بل بالعكس، فأنا أتعايش معها. أنا أنتقد الإيديولوجية كما تفهم وكما تمارس في المجتمع العربي. لكن كل منا يتحرك وفق إيديولوجية معينة. يستحيل الهرب من الإيديولوجية، نحن جميعاً مطوقون بها. ومعياري شخصياً ليس إلى أي درجة أنت قريب من أفكاري أو بعيد عنها كما يفعل الإيديولوجيون، أنا معياري يقول إن وجهة نظري كذا ووجهة نظرك كذا، إلى أي درجة أنت قادر على أن تضيء الواقع وتفيدني أنا في إضاءتي لهذا الواقع. أنا سلفاً أعترف بك وبوجهة نظرك. والإيديولوجي اليوم في الوطن العربي يرفضك ويلغيك سلفاً، هذا هو الفرق.

إن الذي يقوم بدور القامع الحقيقي هو المثقف العربي اليوم لأنه لا يعترف بالآخر من جهة ولأنه يعطي مشروعية للسلطة في ممارسة

القمع على الآخرين من جهة أخرى. إنه لا ينتقدها، وأكثر، فهو الذي يفتي لممارساتها. لقد أصبح المثقفون هم الذين يقررون هذا الكتاب ممنوع أو ذاك، ويطلقون الاتهامات ضد بعضهم. باعتقادي أن أسوأ فئة في المجتمع العربي هي فئة المثقفين بدون استثناء. وأرجو ألا يفهم هذا على أنه دفاع عن السياسة العربية التي هي من الانهيار بحيث أنه لا هوية لها.

❖ إذا اعتبرنا أن الشعر سؤال لا نهائي وأن الإيديولوجية جواب نهائي. فإلى أين سيؤدي الواقع بالشعراء العرب الذين يتخذون من الإيديولوجية متراساً لهم؟

❖❖ يمكن أن يكون لهم مستقبل سياسي لكن هذا ليس مقياساً. فعندما نتكلم بلغة الشعر فالمهم هو الشعر وليست الإيديولوجية. ولنأخذ التاريخ العربي مثالاً على ذلك. معاوية بن أبي سفيان مثلاً، هو مؤسس أول دولة عربية، وهو الذي أعطى لهذا الاندفاع العربي الهائل مؤسساته وتنظيماته، ماذا بقي منه الآن؟

بقي الجانب الإبداعي في عصر معاوية، بقي الفرزدق و الأخطل وجرير. باختصار بقي الشعر.

فالشعر هو الذي يعطي للمجتمع هويته الأخيرة وليست الإيديولوجية. ولو كنا ننظر إلى المجتمع العربي من زاوية إيديولوجية لما كان له أي معنى على الإطلاق. كل معنى المجتمع العربي في إبداعاته التي بقيت، أبو نواس، والمتنبي، وامرؤ القيس. أما كل المؤسسات والأجهزة التي رافقت ذلك انتهت وماتت. وهذا لا يعني أن نهمل المؤسسات ونقرر أن لا معنى لها. لا. لكن شرط المؤسسة لكي تكون مؤسسة وهذا تحدي الثورة الذي مع الأسف لم تستطع القيام به ولهذا تراجعت، أنها لم تستطع أن تقوم بهذه المعادلة. وأقصد

الثـورة بوصـفها إنجـازاً وبوصـفها حركـة متواصـلة. فـالثورة بكـل إنجازاتها وقفت عند إنجازاتها ولم تتخطاهـا. وبدلاً من أن يصبح دفاعها عن المستقبل، صار دفاعها عن الإنجاز. تحدي المؤسسة الأساسي هو أن تظل حية ومتحركة ومتطورة. وهذا الأمر لا يمكن أن تكتسبه إلا من الرؤية الشعرية بالمعنى العميق كما أسلفت. ولهذا أيضاً لا يمكن أن تكون هناك سياسة عظيمة في أي مجتمع إلا إذا كانت مستندة إلى رؤية ثقافية عظيمة بالمعنى الخلاق.

❖ هنـاك رأي يسود بين أوساط المثقفين، وهـو أن ما يطلبـه أدونيس لشعر عربي مغاير ومتجاوز من خلال كتاباته لا يتحقق في تجربته الشعرية.

❖❖ هـذا ممكـن. لا أستطيع أن أدافـع عـن ذلـك. أنـا أحـاول أن أصل في نتاجي الشعري إلى ما أصبو إليه وأرجو أن يكون هذا القول صادقاً. إذ أنني متى ما أحقق ما أريد فعلاً، سأشعر بالموت إبداعياً وأنا لا أتمنى هذه النتيجة.

❖ قصيدة النثر تبدو في الوطن العربي وكأنها على فوهة المدفع. في مثار جدل طويل ومتشعب كنت أنت أحد أطرافه، كيف تنظر إلى تجربة الشعراء الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر حالياً؟

جريدة الاتحاد – 1986\11\22

نجوم الغانم

الفهرس

علي مولا

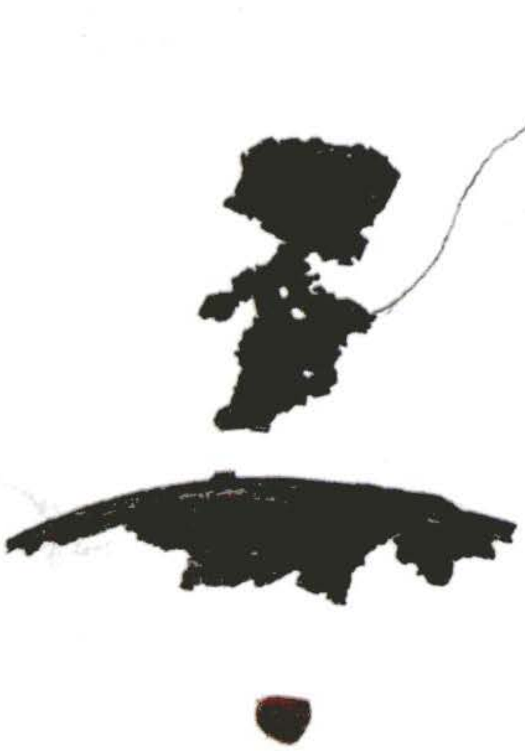
بدايات

أدونيس

III

الحوارات الكاملة

1990 - 1987



أسامة خير الله
أشرف عامر
عيسى مخلوف
مصطفى عبد الله
عادل يازجي
جميل حتمل
بهاء جاهين
عصام الغازي
علاء عريبي
ماجدة الجندي
أحمد الشهاوي
أحمد إسماعيل
رياض سيف النصر
بن زرقة سعيد
مهدي محمد مصطفى
عبد الله الدويلة
عواد ناصر
حسونة المصباحي
يمنى العيد

بدايات

أدونيس

الحوارات الكاملة III

1990 - 1987

أدونيس

الحوارات الكاملة

1990 - 1987

الجزء الثالث

أعدّها للنشر: أسامة إسبر

الطبعة الأولى 2010

بدايات للنشر والتوزيع

سوريا ـ جبلة ـ مجمّع الروضة التجاري

هاتف: 807826 -41 – 00963

موبايل: 515761 - 933 -00963

دمشق: ص ب، 30833

لوحة الغلاف لأدونيس

أدونيس

الحوارات الكاملة III

الجزء الثالث

1990 . 1987

شعري هو نوع من تسمية الأشياء تسمية جديدة

❖ قلت قبل أكثر من عشر سنوات إن الكتابة الشعرية لديك لم تعد تغييراً في الدرجة أو في الطريقة، بل في النوع أو المعنى: «لم تعد المسألة مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة، كنت في مجلة «شعر» أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في مجلة «مواقف» أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة».

الآن وبعد هذه السنوات الطويلة من التجارب الكتابية الشعرية، هل يرى أدونيس أنه أسس أنموذجه الإبداعي على النحو الذي يرضى طموحه المرسوم.. أم أن مشروعه في الكتابة الجديدة لم يصل إلى أقصاه بعد؟

❖❖ يمكن أن أجيبك عن هذا السؤال مداورة لكي لا أكون مسوقاً للكلام على نفسي.

تتحدد أهمية التجربة الشعرية بأهمية لغتها الشعرية. وتتحدد أهمية هذه اللغة بنوع العلاقة التي تقيمها مع الأشياء وبمستوى هذه العلاقة. وإذا درسنا اللغة الشعرية العربية اليوم، أي الحديثة إذا شئت، نرى أنها تسير في اتجاهين: الأول استمراري بشكل أو آخر، ينوع على العلاقات التي أقامها شعراء الماضي مع الأشياء والعالم، ويتساوى هنا الذين يكتبون بالنثر والذين يكتبون بالوزن، بل الأهمية هنا ليست للنثر بذاته ولا للوزن بذاته، بل لهذه العلاقة التي أشير إليها ولمستواها.

والاتجاه الثاني يحاول أن يقيم علاقات جديدة، أي أن يسمي الأشياء تسمية جديدة. وضمن هذا الاتجاه، أعتقد أنني أنجزت ما لم ينجزه أي شاعر عربي حديث، أقول هذا دون ادعاء ودون تواضع كاذب أيضاً.

والشيء المهم الذي يحدث الآن في إطار الكتابة الشعرية مشتق من هذا الاتجاه الثاني قليلاً أو كثيراً، بطريقة أو أخرى.

أما عن الأنموذج، فلا أنموذج. وأما عن الوصول، ففي الشعر لا وصول. الشعر سؤال وبحث. وإذا كان ثمة من جواب، فهو لكي يقود إلى مزيد من الأسئلة.

❖ لماذا الإجابة مداورة. إن مستوى الجواب لم يكن في مستوى طرحك التنظيري؟

❖❖ الطرح دائماً نظري لكي يفتح أفقاً للرؤية والكتابة. الكتابة بحد ذاتها لا تحقق ما تطرحه النظرية، لأن النظرية تنبع من التطلع، أما الكتابة فهي تثبيت أو تجسيد. النظرية حركة والكتابة التقاط لهذه الحركة. وحتى حين تكون النظرية مستقاة من الكتابة عينها، تظل هناك مسافة بين الكتابة والنظرية. لكن يمكن القول إن ما كتبته يسير في أفق ما طرحته. وإذا قارنته على صعيد اللغة الشعرية، وعلى صعيد البنية أيضاً، فلن تجد في الكتابة العربية الحديثة ما هو أكثر تقدماً منه، وما هو أكثر إيغالاً في هذه الحركة مما دعوته بتسمية الأشياء تسمية جديدة. وأعتذر لأنك أجبرتني أن أتحدث عن نفسي.

❖ لم أعهد أ دونيس بهذه النرجسية المفرطة من قبل.

❖❖ كنت دائماً أحب أن أتوارى، وأحب أن أكتفي بالكتابة، أي بكتابة الشعر تاركاً لغيري مهمة استقصاء هذه الكتابة. غير أن سيادة فوضى المعايير دون استناد إلى أي فهم حقيقي للشعر وحركيته، لمعناه ودوره، هو الذي يجعلني أميل الآن إلى هذه النرجسية كما تقول. لكن هل هذا الكلام نرجسية؟

❖ طبعاً. فالعادة أن يترك أي كلام تقويمي على أي تجربة إبداعية لغير صاحبها. للنقد والنقاد مثلاً.

❖❖ لا أعتقد أن شهادة الشاعر المتصلة بما يكتبه تتناقض مع النقد، بل على العكس تفيده وتضيئه، لأنها شهادة من داخل، بينما النقد مهما كان عميقاً ليس إلا شهادة من خارج.

❖ لكأنـك تعمـل بقولـة «بوشـكين» أيهـا الـشاعر أنـت المحكمـة العليـا لذاتك.

❖❖ ربما. وفي هذا الإطار يجب أن أوضح ما قلته. إنه نوع من المقارنة للتمييز بين ما أقوم به، وبين ما يقوم بـه غيري مـن الشعراء. مـع احترامـي الكبير لهم جميعاً، ومع تقديري لما ينجزونه من شعر.

أما بيني وبين ذاتي فأمر آخر. أنا أعتقد، وهذا ما قلته وأكرره، أنني لم أنجز بعد ما أتطلع إليه، وأنني دائماً أجاهد لكي أنجز ما أطمـح إليـه. وأنـا إذن مقـصر دائمـاً في اللحـاق بهـذا اللـهب الـذي يحـركني. هـل خففـت مـن النرجسية؟

❖ بـصراحة ازداد لهـب نـرجـسيتك. لا أفهـم لماذا لا تقـول مباشـرة مـا تريـد. لكأنـك تـود الانتقـام مـن جهـة شـعرية أو نقديـة أو إعلاميـة ثقافيـة معينة.

❖❖ حسناً. يبدو أنك ترغب في محاصـرتي. فلأقل مباشـرة. شـعرياً أنا نرجس هذا الزمان العربي وبجميع المعاني.

❖ من هنا أفهم أنك تعمل بصمت وجذرية للفوز بجائزة نوبل. هذا هو سر مغازلتك لهذه الجائزة العتيدة.

❖❖ لا أعرف كيف يكون هذا الغزل أبداً. وبـصدق كامـل أقـول إنـني لا أحلـم بهـذه الجـائزة إلا مـن حيـث هـي تكـريم للـشعر العربـي. وبهـذا المعنـى سـأكون سـعيداً جـداً حـين تتـوج جـائزة «نوبـل» الإبـداع العربـي، وسـأعتبر نفسي أياً كان الشخص العربي المبدع الذي ينالها، كأنني نلتها أنا أيضاً.

وفي المناسـبة أود أن أضـيف شـيئاً: كـان معظـم النقـاد العـرب ورجـال الإعلام يعيبون على الشعر العربي أنـه لـيس عالميـاً، وأنـه تحديـداً لـيس في مستوى جائزة نوبل. و اليوم حـين بـدأ مـانحو هـذه الجـائزة يفكـرون جـدياً بتتـويج الأدب العربـي وإدخالـه في إطـار العالميـة، تقـديراً منـهم واعترافـاً، تهجم هذه الأقلام نفسها وتنقد الشعراء العرب. فكيف تفسر ذلك؟!

❖ هل من العيب أن ينال الشعر العربي جائزة نوبل؟

❖❖ لا طبعاً . فجائزة نوبل أو غيرها هي تحت كل إبداع عظيم. العديد من أدباء وشعراء العالم تجاوز عقدتها . ظل نتاجه أقوى من بهرجها ولمعانها . أكثر من ذلك، عندما نعرف أن هذه الجائزة منحت مناصفة لأديبين صهيونيين من الدرجة البائسة تسقط كل الاعتبارات والعقد . أيضاً عندما نعرف أن هذه الجائزة لم تمنح (على سبيل المثال لا الحصر) «لبورخيس» و«ريتسوس» و«أوكتافيو باث» وطه حسين ونجيب محفوظ، فليس هناك أدنى مشكلة.

❖ صحيح أن الجائزة منحت لأدباء ثانويين، لكنها بالمقابل منحت لشخصيات أدبية كبيرة، فلا شك أن القيمة الأساسية لهذه الجائزة ليست في مجرد الشعرية أو الفنية، وإنما لها وجوه أخرى.

❖❖ فيما يتعلق بي شخصياً، أفضل عليها الجائزة التي منحت لي سنة 1986 وهي «الجائزة الدولية الكبرى للشعر»، والتي كان جميع أعضائها شعراء من مختلف بلدان العالم. أفضل هذه الجائزة التي يمنحها شعراء على جائزة نوبل التي يمنحها أكاديميون.

❖ قبل قليل قلت إن هناك نوعاً من التمييز بين ما تقوم به أنت ويقوم به غيرك من شعراء العربية، هل لنا أن نعرف ما الذي تقوم به استثنائياً؟

❖❖ الشعر بالنسبة إلي مشروع ثقافي حضاري. هو مشروع إعادة كتابة للتاريخ العربي. ومثل هذا المشروع يقتضي تسمية جديدة للأشياء.

❖ يعني؟

❖❖ تعني هذه التسمية رؤية هذا العالم الثقافي الحضاري رؤية جديدة كلياً في أفق الحداثة التي نعيشها اليوم.

هكذا فإن المشكلات التي يطرحها هذا المشروع تتجاوز مجرد الشكلية النثرية أو الوزنية التي يتلهى بها النقاد، وتتجاوز مجرد كتابة قصيدة بالمعنى الشائع. إن المشروع الذي أتحدث عنه هو محاولة خلق هذا العالم

الثقافي الحضاري من جديد برؤية وآفاق جديدة. ولا أريد أن أدخل كثيراً في تفاصيل هذا المشروع، لأن هذا يقودنا إلى ما قد يخرج عن نطاق هذا الحوار.

❖ ما قد قلته حتى الآن عرفناه سابقاً من خلال تنظيراتك الكثيرة حول الشعر ومفهومك لبعض أدواره الحضارية، هل هناك من جديد؟ هل هناك من إضافات؟

❖❖ الإضافات تأتي من التفاصيل. حين تُدرس القصيدة مثلاً، ليس هناك حتى الآن دراسة لـ«مفرد بصيغة الجمع» على سبيل المثال، تكشف عن المشروع الذي تحتضنه هذه القصيدة.

قصيدة «هذا هو اسمي» أيضاً، لم تدرس من هذه الزاوية حتى الآن، مع أنها أثرت تأثيراً كبيراً في اللغة الشعرية العربية الحديثة. درست من زاوية شكلية وبنائية ولغوية، ولم تدرس بوصفها رؤية أو تسمية جديدة.

أنا بين الأسماء المعروفة كشاعر، لكن لم أنقد عمقياً (وبهذا المعنى الذي أشير إليه) حتى الآن. ويمكن أن أعطي مثلاً على انعدام هذا النقد، فيما يتعلق بكتابي «المسرح والمرايا»، وفي كتابي «أغاني مهيار الدمشقي»، فشعري كله، هو نوع من تسمية الأشياء تسمية جديدة، ضمن هذا الأفق الذي تحدثت عنه، لكنه، وأكرر، لم يفهم حتى الآن هذا الفهم.

❖ هل ترى أن إبداع غيرك من شعراء العربية قد نقد عمقياً؟

❖❖ معظم شعراء العربية مندرجون في عالم من المعايير يمكن الدخول إليه بسهولة. ولهذا فإن نقدهم أكثر سهولة.

أما نقد شعري، فيحتاج إلى ابتكار مفهومات جديدة واستخدام أدوات نقدية جديدة، واعتماد وسائل جديدة لاكتشاف هذه العلاقات القائمة بين لغتي الشعرية والأشياء التي أتحدث عنها. وأعتقد أن الدكتور زكي نجيب محمود في دراسته المهمة عن «أغاني مهيار الدمشقي» لمس هذه المسألة وجسد موقفه بحيرته إزاء شعرية هذه المجموعة. كيف يمسك بها؟ كيف يدخل إليها؟ كيف يقوّمها ... الخ.

وإذا كانت هذه الحيرة تتمثل بالنسبة إلى مفكر في مستوى زكي نجيب محمود إزاء «أغاني مهيار الدمشقي» فماذا يمكن القول بالحيرة التي تقابل القارئ أو ناقد مجموعاتي الشعرية التي تلت «أغاني مهيار الدمشقي»؟

❖ كأني بك تشكك بوجود نقاد عرب مرموقين.

❖❖ بالنسبة إلى شعري، نعم.

هذا لا ينفي وجود بعض الدراسات النقدية المهمة التي تناولت بعض قصائدي. لكن النقد الذي يتناول رؤيتي الشعرية بوصفها كلاً وبوصفها تسمية جديدة للأشياء أي بوصفها بداية. مثل هذا النقد لم يتم حتى الآن.

❖ ألهذا نراك تمارس التنظير النقدي على هامش الشعر أحياناً؟

❖❖ ربما. ولكي أوضح نفسي بشكل غير مباشر.

❖ أتريد القول بمعنى نرجسي آخر، أنك شاعر فوق النقد؟

❖❖ لست فوق النقد. لا أحد فوق النقد. ما أقوله ببساطة هو أن النقد العربي كما يمارس اليوم لم يفهمني كما يجب.

❖ قلت إن قصيدة «هذا هو اسمي» أثرت تأثيراً كبيراً في الشعرية العربية الحديثة. كيف تعاين مثل هذا التأثير؟

❖❖ خذ مسألة البناء مثلاً. البناء القائم على الجملة الشعرية لا على المقطع الوزني أو على القافية. أصبحت الجملة الشعرية هي الأساس عند معظم شعراء اليوم.

خذ مثلاً آخر. المزج بين الغنائية الذاتية، والغنائية الكونية. مروراً بالتاريخ وبرموزه كلها. خذ مثلاً المفردات الشعرية مقارنة بالمفردات الشعرية السابقة. خذ هذا المزج بين الجسد والوعي، وعبرهما هذا الكشف عن المكبوت واللامسمى في الجسد والتاريخ. هل تحولني إلى ناقد لنفسي؟ هذا كله جديد في الكتابة الشعرية العربية الحديثة، وهو يسود بشكل أو وآخر الآن.

أكثر من ذلك. هل أشير إلى قصيدة «قبر من أجل نيويورك» أم إلى قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» حيث يتم المزج بين النثر و الوزن، وبين الوزن والوزن الآخر، وحيث التاريخ والحاضر يتصارعان على مسرح

واحد، وحيث الفرد والجماعة يتمازجان في نهر واحد ... الخ. هذا كله أيضاً مما يسود الآن بشكل أو آخر، قليلاً أو كثيراً.

❖ في نتاج الشعراء الشبان تقصد؟

❖❖ في اللغة الشعرية العربية الحديثة. لكن الناقد العربي إجمالاً مثل القارئ العربي، يميل إلى كتابة تقوم على هندسة الخيط الواحد والانفعال الجزئي الذي يلائم هذا الخيط الواحد. يميل إلى ما يقدر أن يصنفه ويبوبه ويؤطره، لكنه يحتار، وربما يخاف حين يواجه محيطاً.

❖ أليس من لغة شعرية مخالفة للفتك في الخارطة الشعرية العربية الحديثة. وعلى نحو يضيء ويومئ بالإبداعية؟

❖❖ هناك إبداعات ولا شك. أنا لا أنكر ذلك أبداً. لكنها إبداعات مندرجة كما سميتها في إطار المعلوم.

❖ أي معلوم هذا. هل هو هذا السياق المندرج في وهج الإيديولوجيا؟

❖❖ البعد الإيديولوجي قائم ولا شك. لكني أذهب إلى أبعد من ذلك. أذهب إلى ذلك النموذج المندرج سلفاً في الجواب والذي قلما يطرح الأسئلة. قلما يخرجك من نفسك ويستفزك. قلما يعذبك. قلما يقودك إلى شفير المجهول. أو يسير بك في هاوية ما.

❖ هذا ليس شرطاً بالضرورة لتفوق شعرية ما على غيرها. ربما قصيدة تلملم فتات العادي تمنحك الأبعاد الغائرة والمطلوبة شعرياً.

❖❖ قلت فهمي للشعر. وأنا أنطلق من هذا الفهم. دون أن يعني ذلك أنني أنفي المفهومات الأخرى.

❖عندما تفهم الشعر، معنى ذلك أنك تخليت عن السؤال فيه أو عبره؟

❖❖ على العكس. فهمي قائم دائماً على السؤال والتساؤل، أي أنه فهم متحرك، ولهذا فهو ليس فهماً إيديولوجياً. وربما تجد هنا بعضاً من سوء الفهم في ما يتعلق بما أكتبه شعراً وبحثاً. فأنا أحاول ودائماً أن أنفي المسبق، أي مسبق كان، وأن أنطلق مما أحسبه بداية ما. العقبة الأساس لا أمام الشعر العربي وحده، بل أمام الفكر العربي والثقافة العربية هو هذا

الانشداد إلى المسبق. حين تنطلق من مسبق، فأنت تسير على سكة. على خيط إن لم نقل في نفق. الشعر هو المهب الذي تنطلق منه الرياح والاتجاهات، وبهذا المعنى فهو دائماً بداية وخارج كل مسبق.

❖ هذا صحيح وربما أذهب معك إلى أكثر فأقول إن الشعر العظيم هو نقيض مادته اللغوية. إن سلطة العبارة الشعرية هي التي يطاردها المعنى في استمرار وليست هي التي تقوم بوظيفة مطاردة المعنى. فما تعليقك؟

❖❖ نحن هنا على طرفي نقيض. إن شعراً يطارد فيه المعنى اللغة هو شعر في مستوى الأشياء: عادي، مألوف ومسبق.

في رأيي لا يجوز الفصل بين المعنى واللغة الشعرية. اللغة الشعرية تولد في حضن المعنى، والمعنى الشعري يولد في حضن اللغة. إنهما بمثابة الوجه والقفا ولا فصل بينهما.

شعرياً، اللغة بدئياً معنى، والمعنى بدئياً لغة.

❖ الأبعاد الغائرة لسؤالي تكمن في النتيجة التي توصلت إليها في محصلة جوابك مع فارق متطرف نوعاً ما وهو أنني أركز ما أمكن على القصيدة المتحررة من لعبة الأسباب والنتائج، وهي القصيدة التي ليست مفصولة بالطبع عن وعي الحركة والتاريخ.

❖❖ لم نعد مختلفين كما في سؤالك. إذا اتفقنا على الجواب إذن فيمكن القول إن الاتجاهات التي تغلب المعنى تندرج كلها في السياق الإيديولوجي. والاتجاهات التي تغلّب اللغة تندرج كلها في الشكلية. فيصبح الشعر عندئذ وسيلة لأمر جاهز، بينما هو في الحقيقة تجاوز لهذين الاتجاهين. الشعر هو هذا البدء الذي لا تنفصل فيه اللغة عن معناها، والمعنى عن لغته. فالقصيدة تولد كمثل الجسد. ليست هيكلاً أولاً أو روحاً أولاً. ثم يلتقيان بشكل أو آخر. القصيدة أساسياً هذا الجسد: معنى هو لغة ولغة هي معنى. وحين أقول معنى هنا، فأنا أعني اصطلاحاً. لأن القصيدة ليست في النتيجة معنى، بل هي أفق.

❖ شعر المراحل الذي رافق موجات النهضات السياسية العربية الحديثة. ألا ترى أنه ارتبك بارتباكها؟

❖❖ تماماً. الشعر الذي رافق حركات النهوض والتقدم وأخذ بهواجس التعبير الإيديولوجي. هذا الشعر كله أصبح مجرد وثيقة تاريخية.

❖ يبدو أننا في حالة ثقافية يستحيل أن يتبلور فيها الشعر على نحو طبيعي وفاعل. وبالتالي يجد الشاعر نفسه مجبراً على أن يؤسس لنصه في مستقبله. فما تعليقك؟

❖❖ أقول لولا بعد المستقبل الذي يسكننا جميعاً، لكان يتعذر علينا أن نتحمل هذه الحياة اليوم. فبعد المستقبل هو بمثابة الحلم الذي ينعشنا ويحركنا.

❖ لم تجب عن الشق الأول من السؤال.

❖❖ الشق الأول من سؤالك يعيدنا إلى دائرة النقد. ربما تكون مشكلة النقد العربي كامنة بشكل أساسي في أنه لم يقدر حتى الآن أن يتفلت من الوظيفية. لم يستطع أن يكون انفجاراً يواكب انفجارية الشعر الحديث. وقد يكون ذلك عائداً إلى أن النقد تاريخياً جزء من المتن الثقافي المندرج في المؤسسات الثقافية، بينما الشعر والفن إجمالاً قادر أن يعيش هامشياً وأن يظل في الهامش. إنه كمثل الضوء لا يحتاج إلى مكان، بينما النقد كمثل القنديل لا بد له من أن يجد له مكاناً.

❖ ولكن شعرنا اليوم يضؤل أمام الحدث الذي هو بدوره بدأ يضؤل إلى درجة المألوف أو الروتين اليومي.

❖❖ هذا يتعلق بطبيعة الحدث، أي حدث تقصد. أعتقد أن من أسباب الخلل في نقد الشعر الحديث وفي فهمه على السواء، هو هذه المقابلة الدائمة بين القصيدة والحدث. أظن أننا يجب أن نتخلى عن هذه المقابلة. فالحدث ليس مرجعاً للقصيدة، حين يكون كذلك يصبح أشمل من القصيدة (لأن القصيدة آنذاك تعتبر جزءاً منه) وتصبح القصيدة نوعاً من التفسير أو السرد أو إعادة الإنتاج.

القصيدة كمثل شهاب يخترق الحدث، أي يستضيء به ويضيئه في آن، لكن مرجعيتها ليست في الحدث، بل في ذاتها. وكل قصيدة يمكن أن تدرس عبر الحدث أو استناداً إليه تكون وثيقة لا شعراً.

❖ ألا يمكن أن تكون القصيدة وثيقة وحالة شعرية متجاوزة في آن؟

❖❖ آنذاك يتغير معنى القصد من كلمة وثيقة. إذا كنا نقصد بالوثيقة مسألة نفسانية أو مسألة فنية، فهذا شيء، وإذا كنا نقصد وثيقة اجتماعية أو تاريخية، فشيء آخر. وأنا في كلامي على الوثيقة أقصد هذا المعنى الثاني.

أما القصيدة بالمعنى الأول فيمكن أن تكون وثيقة نعم.

❖ ما هي نقاط ضعف أدونيس الشعرية. وهل يعمل على تلافيها؟

❖❖ أعتقد أن عندي نقاط ضعف كثيرة: أولها أنني لا أجرؤ حتى الآن أن أقول شعرياً في قصيدة تنشر ما أقوله بيني وبين نفسي.

وثانيهما أنني أجد مسافة بين تجربتي داخل نفسي وتجربتي داخل لغتي، فلغتي دائماً مقصرة.

وثالثها يمكن أنني تسرعت في نشر بعض القصائد. هل أتابع؟

❖ فضولي يأمرني أن تتابع لنكتشف علامات ضعفك.

❖❖ ومن ضعفي أيضاً أنني أحياناً أحاول أن أتصور آخر أكتب له، وهذا يقودني إلى تنازلات فنية كثيرة.

❖ بعد هذا الاعتراف الأخير لمن تتوجه وأنت تكتب قصيدة اليوم. هل تكتب لاستمالة التاريخ كما يرى أوكتافيو باث، أم إلى قارئ عادي في أبعد قرية عربية؟

❖❖ الحقيقة لا لهذا ولا لذاك. أكتب لكي أزداد فهماً لنفسي وللعالم. لكي أحسن الحياة وأحسن رؤية الأشياء والعالم. لكن لا تقل لي أن في هذا نرجسية أيضاً. على العكس إن هذا هو ما أراه مضيئاً لتجربة الآخر من حيث أنك تقدم نفسك بخبراتها كلها وعذاباتها كلها. تقدمه له فيستضيء بها سلباً أو إيجاباً.

❖ أدونيس. أسئلة الصمت المنذرة تلح عليّ أن أطرح عليك هذا السؤال.

❖❖ تفضل.

❖ كل بطل يحمل داخله سقوطه العظيم. بصراحة، هل بدأت مرحلة انهيار العطاء الشعري تدور دورتها فيك؟

❖❖ نعم ودائماً. دائماً يخيل إلي أنني لم أعد قادراً على كتابة أي شيء لا الشعر وحده، بل النثر أيضاً. دائماً أشعر أنني أنزل درجة عما كنته.

❖ طالما أن الشاعر الحق هو في حوار دائم مع نفسه فلماذا لا يعلن أحياناً كفّه عن الكتابة. عندما ترى أنك تنزل درجة في مستوى كتابتك الشعرية، فلماذا تصر على الكتابة إذن؟ ربما كان القطع هو الموقف الشعري الأسلم هنا. تماماً كما فعل رامبو بخلاف التجربة والزمن؟

❖❖ القطع مسرحي. ورامبو ليس مثلاً هنا. الأصح هو موقف نملة الإسكندر. الأصح هو أن تظل محاولاً رفع الصخرة.

❖ هل لي أن أعرف مصادرك الشعرية الدائمة من عربية وأجنبية؟

❖❖ عربياً مصادري تتركز في لغة وتحولات الشعراء: امرؤ القيس، ذو الرمة، أبو نواس، أبو العلاء المعري، أبو تمام، المتنبي بشكل خاص والتجربة الصوفية العربية بشموليتها.

ومن جهة المرجعية الغربية أذكر: هرقليطس، سوفوكل، شكسبير، نيتشه.

أقتصر على هذه الأسماء. لكن هناك مصادر أخرى أسميها مصادر عامة مثل مفهوم التجاوز، النزعة التمردية أو التراث التمردي في الغرب، التراث التساؤلي، الشكي، الهدمي، النزعة التي هي وليدة العلم والتي تتركز في استمرار على خلق المستقبل واكتشاف مجهولات العالم، نزعة المغامرة... الخ.

أنا متأثر بهكذا مفهومات في الغرب. ومثل هذه المفهومات يمكن أن تجد ما يماثلها على مستوى النواة في التراث العربي وفي تراثات الشعوب على اختلافها.

❖ يبدو لي أن معظم الشعر العربي الحديث ومن ضمنه شعرك لم يتخل عن عادة البلاغة و الخطابة والتراكم. ما تعليقك؟

❖❖ هذه الملاحظة قد تكون صحيحة بمعنى، وخاطئة بمعنى آخر، وهذا تبعاً لتحديدنا للبلاغة وللخطابة والتراكم. مثلاً، كل شعر عظيم لا يمكن إلا أن يكون بليغاً، ولا يمكن إلا أن يقوم على نوع من الخطابة.

لكن إذا قصدنا البلاغة التي تقوم على مجرد التقنية اللفظية والخطابة التي تقوم على مجرد تحويل الكلام إلى صوت، فأنا ضد هذه البلاغة أو الخطابة.

أما التراكم، فلا أعرف بأي معنى تستخدمه هنا.

❖ أستخدمه بمعنى الثقل البلاغي المتتابع.

❖❖ في المناسبة أحب أن أقول إن أحد وجوه الضعف الأساسية في الشعر العربي الحديث هو ضعف اللغة وضعف المعرفة اللغوية. فكما أنك لا تستطيع أن تتصور شاعراً إنكليزياً لا يعرف شكسبير ولغته الشعرية، فكيف يمكن أن تتصور شاعراً عربياً اليوم لا يعرف الشعر العربي ولا لغته الشعرية؟ هذه الظاهرة مع الأسف موجودة وبقوة.

❖ عند أصحاب التجارب البائسة وغير الواثقة؟

❖❖ إنها موجودة على نحو خطير، بحيث أن بعضهم يرى في المعرفة اللغوية العالية ضعفاً دون أن يميز بين البلاغة والبلاغية، بين الخطابة والخطابية. أي بين الظاهرة الضرورية والنزعة المغالية. وهي موجودة إلى درجة أن بعضهم بدأ يقول إن الأساس هو الأشياء واللغة ثانوية جداً.

انظر إلى ما ينشر من الشعر اليوم لا في وسائل الإعلام وحدها، وإنما في كتب مستقلة وسوف تقع على ما أشير إليه.

❖ أنا معك. لكن هذا لا يمنع من وجود أعشاب طيبة وسط هذا الحقل العريض من الأعشاب السامة. إن ظاهرة التجارب «الشعرية» الهشة على هامش تلك العتيدة المتميزة ظاهرة قديمة قدم التاريخ الشعري عينه.

❖❖ صحيح. لكن لم تكن بمثل هذه الكثرة. خصوصاً أن الصراعات الإيديولوجية والسياسية الحادة اليوم تسهم كثيراً في «لخبطة» المعايير، بحيث أن «الثوري» يصبح الشاعر الأكبر وبحيث أن «التلميذ» يصبح المعلم. وإذا نظرت إلى الساحة الشعرية العربية خارج الإطار الإيديولوجي

السياسي فسوف تنقلب المقاييس كلها . لكن هل أنت قادر على مثل هذه النظرة؟ وإذا كنت قادر على الإيمان بها، فهل أنت قادر على الإفصاح عنها؟

❖ هذا كله لا ينفي القول إن ثمة أسماء شعرية شابة برزت بعد جيلكم الشعري تستحق أن يشار إليها بالإبداعية والتجاوز.

❖❖ أوافقك تماماً على ذلك. وأعتقد أن من الواجب هنا أن نشير إلى الدور الذي لعبته مجلة «مواقف» كاستمرار للدور الذي لعبته مجلة «شعر» في احتضان الأسماء الشعرية الجديدة.

❖ إذن أنت تهنأ لقراءة قصائد بعض الشعراء الشبان.

❖ لا أهنأ بقراءتها وحسب، وإنما سعدت كثيراً بإطلاق بعض شعرائها.

❖ مثل من حسب رأيك؟

❖❖ دعك من الأسماء.

❖ نحن وحسب رأيك في أزمة بسبب نقص المنابر الأدبية والشعرية الدورية فما قولك بمجلة «الكرمل»؟

❖❖ «الكرمل» و«الآداب» وغيرهما، ما أقصده هو غياب مجلة تعنى خصوصاً بالتجربة الشعرية لا في مجرد نشر القصائد. مجلة تعنى بإشكاليات الكتابة الشعرية والقضايا التي تمس هذه الإشكاليات أو تتفرع عنها .ويا للمفارقة!! الوطن العربي وطن الشعر وليس فيه مجلة شعرية واحدة!!

❖ يؤخذ عليك أنك طبعت مجلة «مواقف» بشخصيتك ومفاهيمك ومعاييرك الشعرية والفنية.

❖❖ الذين يأخذون عليّ هذا المأخذ، قد لا يكونون قرأوا المجلة بشكل صحيح. إذ لو قرأوها حقاً لتبين لهم أني نشرت نصوصاً شعرية تخالف ما أذهب إليه. ونصوصاً فكرية هي على النقيض من أفكاري. ولتبين لهم كذلك أنني نشرت نقداً ضدي شخصياً وضد تجربتي الشعرية. كنت أعني في «مواقف» بالمستوى، مستوى ما يكتب. وأتحت لجميع الأكمام أن تنفتح.

❖ ومن المآخذ القوية عليك أيضاً مسألة الترجمة الشعرية، خصوصاً لجهة اعترافك مؤخراً بأنك تخطئ بالمعنى المدرسي المباشر للكلمة. فبماذا تعلق؟

❖❖ نعم قلت هذا وأكرره. فحين أترجم قصيدة أحاول أن أكتبها وفقاً لعبقرية اللغة العربية أولاً، ووفقاً للشعرية أساساً. ولهذا أتخطى القواعد المدرسية لا في اللغة التي أنقل إليها. وقلت وأعيد أنني أفضل أن أخطئ مدرسياً على أن أخطئ شعرياً. فالمهم في الترجمة هو أن يكون النص في اللغة الآخذة جميلاً. وحين تخضع اللغة الآخذة إلى منطق اللغة المأخوذ عنها فأنت تخسر الشعر وتخسر لغتك وإلا كيف تفسر أن الخطأ في ترجمة «منارات» لسان جون بيرس قد أدى إلى أن يكون هذا الكتاب مصدر خبرة فنية لجميع الشعراء العرب، وأنه يقرأ باستمرار. بينما الصواب في ترجماته الأخرى أدى إلى أن تكون هذه المجموعة نصوصاً غير مقروءة بالمعنى الشعري.

وما يقال في هذا الصدد عن «منارات» يقال أيضاً عن معظم النصوص الشعرية المترجمة إلى العربية. فقد يكون في هذه النصوص كل شيء إلا الشعر.

إن شكسبير في الترجمة المصرية مثلاً يبدو كاتباً من الدرجة العاشرة. وبودلير في الترجمة المصرية أيضاً يبدو شاعراً ثانوياً.

مشكلة ترجمة الشعر معقدة. وهي طبعاً موضع خلاف. وهذا طبيعي لأن ترجمة الشعر بالنسبة إليّ هي خلق آخر، بينما بالنسبة إلى بعضهم هي نقل «أمين».. وما أبعد الفرق.

❖ لكن المأخذ عليك في عملية الترجمة يكبر حتى يمس أصول معرفتك باللغة التي تنقل عنها.

❖❖ لا أريد أن أدافع عن نفسي. فليفكر الآخر بما يشاء. أنا قمت بما قمت به، فليقم الآخرون بما هو أفضل. وأتمنى أن تكون هناك ترجمة يقوم بها أشخاص لغتهم العربية أفضل من لغتي، ومعرفتهم باللغة الأجنبية أفضل من معرفتي أيضاً. وأنا سأكون أول من يشد على أيديهم.

❖ وكيف يتصور أدونيس علاقة المبدع العربي بالمبدع الغربي خصوصاً وأنه يقيم في باريس اليوم.

❖❖ على الصعيد الإبداعي الخالص لا يقدر الغربي أن يعلمنا أي شيء، ولسنا بحاجة إليه. لكن ينبغي أن نتعلم منه الشغف بالمعرفة والتواضع أمام الشعر والاعتراف بالآخر وحس المغامرة وحركية التغير.

❖ غالباً ما نتصور أنفسنا أننا نصارع الغرب، بينما الغرب هو في مكان آخر لا يدري؟

❖❖ نحن بالنسبة إلى الغرب مدى استراتيجي اقتصادياً في الدرجة الأولى. مدى يمارس فيه وجهاً من وجوه نشاطاته. مدى يحاول أن يستثمره من جهة، ويحاول من جهة ثانية أن يحوله إلى سوق لبضاعته. لسنا طرفاً إلا من حيث الظاهر والشكل فقط.

❖ هل ترى أننا نشكو من فقدان كتابة عربية جيدة فيما يخص رؤية المجتمعات الغربية خصوصاً من أولئك المفكرين العرب الذين عاشوا ويعيشون طويلاً في الغرب؟

❖❖ هذا صحيح. وأعتقد أن عدم فهم الغرب كما فهمنا الغرب نفسه هو أحد وجوه النقص في ثقافتنا اليوم، خصوصاً أن فهم الغرب لنا كان في أساس نهضته. نحن الآن مجرد وعاء لثقافة الغرب!

❖ أدونيس، هل تقوم بنشاط شعري خارج اللغة والمصطلح، أي خارج الكتابة: في السلوك الحياتي والعلاقات بالآخرين.

❖❖ لكي تقوم بمثل هذا النشاط وبخاصة في العلاقات. يجب أن يكون هناك آخر مستعد لمثل هذه العلاقة. إذا كنت تجد صعوبة حتى على مستوى القراءة، فكيف لا تجد صعوبة على مستوى هذه العلاقة؟ مثل هذا النشاط يكون أيضاً فردياً.

❖ أدونيس، بصراحة الشاعر العربي الحديث يعيش بكثير من الاعتداد مشاعره المرضية الراسبة، إنه يغلق نفسه على ضجيجها، يرتاح لمعنوياته أكثر من اللازم، يمجد المذاق الوهمي لخرافة الذات.

❖❖ وصفك صحيح إلى حد كبير. فالخيبات والانسحاقات المتوالية في حياتنا كعرب جعلت القصيدة بالنسبة إلى من يكتبها وسيلة السلطة ومكانها في آن. فالشاعر يتخذ من القصيدة عرشاً ويمارس سلطاته القاطعة من خلالها، ينفي هذا ويمجد ذاك، يقرب فلاناً ويبعد علاناً.

❖ أليست هذه المسألة تتعمر فيك أيضاً؟

❖❖ إذا كانت هذه في فأنا أتمنى أن أخلص منها. شخصياً أحاول جهدي أن أهرب من ذلك وسياق حياتي يؤكد أن هذا القول لا ينطبق عليّ. فممارساتي في التعامل مع الشعراء بدءاً من مجلة «شعر» وانتهاء بمجلة «مواقف» تشير إلى أنني لا أحب أن أجلس على عرش.

❖ أخيراً ماذا تقول في النفس العربية غير المطمئنة إلى وضعها في ذاتها؟

❖❖ أتمنى لها دائماً عدم الاطمئنان بشرط واحد هو أن تعي عدم الاطمئنان هذا.

أجرى الحوار: أسامة خير الله
مجلة كل العرب 8 تموز 1987

في الشعر العربي
أشياء كثيرة لا قيمة لها

❖ كيف أدخل إلى أدونيس؟

❖❖ هذا سؤال أعيده إليك. إنك يجب أن تجيب عنه.

❖ سأدخل من الشعر، تحديداً من الجملة الشعرية.يقال إن الجملة الشعرية عند أدونيس جنية تكشف عن مفاتنها للبعض، وتغلق الأبواب في وجه الآخر، فهل يتضمن هذا معنى الغموض؟

❖❖ إذا كانت تفتن بعضه، فمعنى ذلك أنها واضحة، واضحة لبعض، على الأقل، وغامضة لبعض آخر، وهذا ينطبق على كل نص أدبي عظيم.

خذ أي شاعر ستجده واضحاً بالنسبة إلى بعض وغامضاً بالنسبة إلى آخرين. فالغموض مسألة نسبية تتعلق بالقارئ أكثر مما تتعلق بالنص. ليس هناك نص غامض في المطلق، أبداً..

لا وجود لنص غامض في المطلق، في كل آداب العالم.

❖ والنصوص التي لا تملك مفاتيح الدخول إليها؟

❖❖ لا يمكن. لأن هذا يعني غموض الوسائل عند القارئ، غموض الأساليب، الطرق التي ينبغي أن يستخدمها للدخول إلى النص، لا غموض النص.

الغموض في الواقع، هو غموض ثقافي عام يتصل بثقافة القارئ، وبطبيعة أدواته النقدية، وطبيعة تذوقه.

❖ وبالنسبة للعديد من الشعراء الشبان، الشعراء المتهمين بالدوران حول القصيدة دون الدخول إليها، الشعراء المؤمنين بأدونيس إلى درجة الذوبان دون امتلاك ما يملك؟

❖❖ هذا سؤال عام جداً، ومن الصعب الإجابة عن سؤال عام إلا بجواب عام.

❖ طيب، بتحديد أكثر، محسوب عليك جيل من «المستشعرين» وليس الشعراء. لماذا؟

❖❖ هذا أيضاً كلام عام، فما هو المعيار الذي يجعلك تقول هذا مستشعر وهذا شاعر، نحن نتحدث بكلام عام، ويجب أن نكون أكثر دقة.

❖ أنا لا أحكم، ولكن أتساءل: لماذا؟

❖❖ هذا لأن أدونيس مفصل في تاريخ الشعر العربي، يغير طرق كتابة الشعر، ويغير طرق تذوق الشعر، ويفتح آفاقاً جديدة للكتابة الشعرية غير المعروفة، وعملية التحول هذه شاملة ليس وحده فيها. صحيح أنه أساسي ونقطة جاذبية، إلا أن هناك أيضاً أجيالاً طالعة تتطلع إلى هذا التحول، لذلك لا يجوز أن نعد هذا تأثراً بقدر ما هو نوع من اللقاء في رؤية مجتمع عربي يتحول نحو الأفضل، وإذا كان أدونيس يؤثر في بعض الشعراء فهذا ليس عيباً، فجميع الشعراء يؤثر بعضهم في بعض.

❖ الحرية في سياق القصيدة العربية، وفي فضاءات أدونيس، أين تقع؟

❖❖ أنا أعتقد أن المجال المفتوح بحرية أمام الذهن العربي مجال ضيق جداً، ويبدو ضيقه بشكل أوضح عندما نقارنه بالمجال المفتوح للذهن الأوروبي مثلاً أو لغيره، فالمسافة التي يتحرك فيها الذهن العربي ليفصح عما يؤمن به مسافة ضيقة وصغيرة. فهناك قضايا تتصل بأهم الموضوعات الأساسية التي ينهض عليها المجتمع العربي، ويجب تحليلها، لا يستطيع المفكر العربي أن يجابهها. هذه القضايا تتصل بما هو ديني، وبما هو سياسي، وبما هو جنسي، لا بالمعنى المبتذل، ولكن بمعنى وضع المرأة في المجتمع وعلاقة الرجل بها. هذه قضايا لا أجد مجالاً للذهن العربي كي يجابهها ويحللها بحرية كاملة. الشعر هو الذي يستطيع، بشكل غير مباشر، أن يدخل هذه العوالم بطريقته الخاصة. وأعتقد أنني بين الشعراء العرب الذين يحاولون أن يكتبوا بحرية، ومع ذلك فأنا أشعر أن هناك أشياء كثيرة لا أستطيع أن أقولها!!

❖ ولكن تستطيع أن تفعلها على مستوى الفعل الشعري.

❖❖ ولا أستطيع أن أفعلها على مستوى الفعل الشعري.

❖ هل صحيح أن هناك شيئاً اسمه «قصيدة النثر»؟ بمعنى أدق، كيف تجمع القصيدة (الجديدة) في توصيفها الفني والنقدي، المتناقضين دون خجل (شعر ونثر)؟

❖❖ إن كل هذه الموضوعات، لا نستطيع أن نفهمها إلا إذا عدنا إلى الأصول في الأشياء، وأصول الأشياء هي أن مفهوم الشعر، كما ورثناه عن أسلافنا العرب، تغير كلياً، هذا أولاً. إذن يجب أن ننظر إلى الكتابات الجديدة لا انطلاقاً من مفهوم الشعر الموروث وإنما انطلاقاً من مبادئ

أخرى تضع مفهومات جديدة للشعر، هذا شيء أساسي. فالخلل القائم في الدراسات النقدية هو أن الذين ينتقدون الكتابة الجديدة ينطلقون من مفهومات قديمة.

الشيء الآخر، هو أن مصطلح «قصيدة النثر» مجرد مصطلح لإيجاد تمييز بين الكتابة بالوزن والكتابة بغير الوزن. كما جاء مصطلح الشعر الحر مثلاً وشعر التفعيلة، وهو مصطلح يمكن أن يتغير، فقد تأتي الفترة التي تقول فيها (النص) فقط النص، لا قصيدة وزن ولا قصيدة نثر. فهذه مصطلحات لا أرى ضرورة للوقوف عندها كثيراً، فما هي إلا، كأي مصطلح آخر، محاولة لتسهيل بحث الموضوع فقط، وتأطيره لإعطائه قيمة.

❖ وإذا كانت الطعنات التي تأتي إليها، تأتي من نافذة هذا المصطلح بالتحديد، فالكثير يتساءل: لماذا يصر كاتبوها على إلصاق صفة الشعر فوق كتاباتهم النثرية رابطاً بينها وبين النثر الفني القديم؟

❖❖ لا أشك أن مفهوم الشعر تغير، وهم يسمونها شعراً حسب المفهوم الجديد. كما أن هذا الخلاف لا يمكن الاتفاق عليه بشكل قاطع. يجب أن نترك للزمن فرصة حسمه كما حسم مشكلات كثيرة. فليس الهدف الآن هو الإقناع بمعناه الإيماني، الهدف هو طرح قضية أمام القارئ، فإذا صلحت تبقى، وتموت إن كانت عكس ذلك: فلماذا إذن الاستعجال وكل هذا الغضب على ما يسمى بقصيدة النثر؟

اتركوا لها مجال الحرية، فهي لن تضر الشعر العربي إطلاقاً، ولن تسيء إليه إطلاقاً. ففي الشعر العربي أشياء كثيرة لا قيمة لها! إن الشعراء الذين نبتوا حول المتنبي يعدون بالآلاف، ولكنهم ماتوا وبقي المتنبي وحده. فلنتسامح قليلاً، ولنترك للزمن أن يحل هذه المشكلة. إذا كانت «قصيدة النثر» غير صالحة فلن تثبت، وإذا كانت صالحة فلن يمحوها أي شيء مهما كان.

المهم هو أن نتحاور بالأفكار، لا أن ينفي بعضنا بعضاً بحجة مفهوم معين أو قواعد معينة. لنترك مئات الأزهار، ومئات الأفكار تتفتح وتتفاعل، والبقاء للأصلح. هذا ما نحن بحاجة إليه الآن.

❖ تشير كتاباتك إلى ضرورة أن تتجاوز الصورة الشعرية «المشهدية» أن تتجاوز بعدها المرئي لتصبح استشفافاً رؤيوياً، كيف؟

❖❖ هذا أيضاً يتصل بموقف الشاعر من العالم. ما مفهومه للواقع مثلاً؟ فأنا قد أفهم الواقع بشكل يختلف عن مفهومك أنت. إذن حينما أقرأ لك نصاً سأحاكمك من خلال مفهومي للواقع والعالم.

نحن لا نستطيع أن نفهم شاعراً إلا إذا أعدنا فهمه ككل من خلال علاقته بالعالم كرؤية. فأنا كشاعر أغير علاقة الكلمة بالأشياء، أغير علاقة الكلمة بالكلمة، وأغير علاقة الإنسان بالكلمة وبالشيء. إذن يجب عليك كناقد أو كقارئ أن تقرأني وفقاً لهذه التغيرات. أما إذا قرأتني بالتذوق الموروث القائم، فأنت لن تفهمني، هذه مسألة أساسية. فأنت لا يمكن أن تقرأ أبا العلاء المعري بالمنظار نفسه الذي تقرأ به أبا تمام، أو الحلاج، أو النفري. فلكل نص عالم ولكل نص معايير تشتق من هذا العالم.

ولعل ما أسميته أنت بالغموض راجع إلى المشكلة ذاتها التي طرحها أبو تمام. أبو تمام لماذا بدا غامضاً، واليوم يبدو واضحاً؟ بدا غامضاً لأنه غير العلاقة بين اللغة والشيء، وبالتالي بين الإنسان والشيء واللغة، فلم يكن القارئ يألف القول: «مطر يذوب الصحو منه» كيف يمكن للصحو أن يمطر؟ لقد كانت العلاقة (المعروفة) هي أن الغيم الذي يمطر وليس (الصحو). هذا التغيير هو الذي ولد الغموض. إذن، القارئ القديم كان يقرأ أبا تمام بالعقلية القديمة، إذا لم ير غيماً فلا يمكن أن يكون هناك مطر، ولكن أبو تمام قال (لا)، الصحو أيضاً يمطر.

هنا أتساءل: ما هو الواقع؟

فأنا عندما أقرأ شاعراً يصور لي الأحداث المرئية والأشياء المرئية أقول إنه ليس واقعياً، لأن الواقع أعقد وأعمق بكثير من أن يكون هذا السطح المرئي من الواقع. أنا لا أفهمه حين يصور فقط من الخارج. لكي

أفهمه كواقع يجب أن أفهمه بكليته (العقلية والنفسية والبيولوجية) وتاريخها بكامله. أما أن أجلس معك وأرسم وجهك وأقول هذا فن واقعي، لا. أنت لكي تكون بعيداً عن الواقعية كن واقعياً بهذه الطريقة. إن أبعد الفنانين والشعراء فهماً للواقع هم الواقعيون بالطريقة الشائعة فهؤلاء يسطحون الواقع ولا يرون منه إلا حركته السطحية، وقشوره، وهم يرسمون النموذج الخارجي للنهر فقط، ثم يقولون هذا هو النهر.

إذاً، إذا لم تكن بذهننا مثل هذه الأشياء حين نقرأ نصوصاً نقع في التخبط ونقع في الفوضى، ونسمي هذا واقعياً وهذا سوريالياً. لقد قرأت عن أشخاص قيل إنهم سورياليون وهم واقعيون جداً ولا علاقة لهم بالسوريالية. إننا لمجرد وجود صورة، لا أقول غامضة، بل أقول ذات علاقة مختلفة غير مألوفة، نقول إنها سوريالية.

يجب أن نعترف أن الثقافة الفنية، والشعر خاصة، ثقافة ضحلة جداً. فأنت نادراً ما تدخل بيتاً عربياً وتجد مكتبة شعرية، نادراً ما ترى شخصاً قرأ حتى شعره العربي. من هؤلاء، ولا أستثني أحداً. وهكذا نتكلم في مادة هي أعقد المواد (الفن والإبداع الفني) ونحن لسنا مسلحين لا بثقافة ولا بأدوات تفترضها هذه الثقافة، ولا بتذوق.

❖ هل هذا ما دفعك للقول بأن الشعر لا يمكن أن يكون جماهيرياً؟

❖❖ لست أنا وحدي الذي يقول ذلك. ماركس نفسه يقول: «لكي تتذوق الفن يجب أن تكون مثقفاً ثقافة فنية» لذا لا يمكن أن يكون الشعر بهذا المعنى، جماهيرياً.

أيضاً يجب أن نحدد ماذا نقصد (بالجماهيرية)؟ هل نقصد الكم؟ بمعنى أن كل قارئ يجب أن يفهم شكسبير مثلاً؟ لا يمكن هذا، ولكن للفن جذوره الخاصة، كما هي الحال بالنسبة للغناء، بهذا المعنى يصبح الشعر جماهيرياً من حيث أن له جمهوره الخاص ولكن ليس جماهيرياً بمعنى أن كل فرد في الشعب يجب أن يفهم أية قصيدة.

❖ تقول: لا يوجد ناقد عربي استطاع أن يقرأ الشعر العربي قراءة حقيقية.

❖❖ لا، لا يوجد. وإنما توجد تلمسات، محاولات، فأنا أعتقد أن الشعر العربي أحدث ثورة انقلابية في المفهومات وفي التذوق وفي النظر، في كل هذه العلاقات. وثورة الشعب العربي هي تثوير العلاقات بين الكلمات والأشياء، وبالتالي بين الأشياء والإنسان، وبين الإنسان والكلمات. هذا التثوير لم ينشأ حتى الآن بمستوى نقد يدرسه ولكن هناك محاولات.

❖ مثل؟

❖❖ أسمي كمال أبو ديب وجابر عصفور، محاولات. أسمي خالدة سعيد، محاولات. أسمي الياس خوري، أسمي محمد بنيس، هؤلاء يتلمسون الطريق، إلى تثوير النقد والذائقة النقدية والمناهج النقدية، يتلمسون الطريق، وكل نقاد النقد السائد باستثناء هذه المحاولات، أو هؤلاء الأشخاص، لا علاقة لهم لا بالشعر ولا بالنقد. قل هذا عني.

❖ قبل قليل كنت سأسألك أين تقع الأمية في النقد العربي؟

❖❖ الأمية هي هذا النقد السائد، النقد الذي لا يقرأ النص كنص. وإنما يقرأ المؤلف واسمه وتاريخه وانتماءه الطائفي أو الطبقي، أو اتجاهاته السياسية، ولكنه لا يقرأ جملة من نصه أبداً. لذلك فهو نقد جاهل بشكل كامل.

❖ طيب، وأدونيس؟ أدونيس الذي «تأخذ الشواطئ ميراثه وتحمي صباحه الأمواج، الطاغي الذي يذبح تاريخه» من أي نافذة يطل على التراث؟

❖❖ من نافذة الشعر. من نافذة الإبداع. وهذا يعني أنني حين أكتب قصيدة أشعر أن كل تاريخي الشعري يتموج فيَّ، أن كل تاريخي الحاضر، هو أيضاً، يتموَّج فيَّ ولكن أحب في الوقت نفسه أن أعطي قصيدة تعطي انطباعاً بأنها خارجة من هذا التاريخ الطويل ومنفصلة عنه في آن واحد. فأنا متصل، وفي الوقت ذاته، منفصل وعلاقتي بالماضي هي هذه العلاقة

الجدلية. أنا نابع منه ولكنني أحاول أن أكتب شيئاً مميزاً، لم يكتب مثله أي شاعر عربي قديم. إن ارتباطي بهذا التراث هو ارتباط النار باللهب وليس ارتباطاً بالمواقد والرماد.

❖ والمكان، ماذا يعني عندك؟

❖❖ كما يقول الشعر العربي: «وكل بلاد أوطنت كبلادي.»

❖ والطائر أدونيس، لماذا انحرف بسرب من الشعراء والشعر بعيداً عن فضائه الموروث؟

❖❖ الانحراف، إذا سميته انحرافاً، لكي يكون الشعر العربي أكثر حضوراً، وأكثر عظمة وأكثر إشعاعاً. هذا من أجل أن نعطي للشعر العربي فاعلية أكثر وحضوراً فنياً أكبر.

أجرى الحوار: أشرف عامر

جريدة «الأضواء»، البحرين 20/ 3/ 1987

لا نجرؤ على وعي ما نحن فيه

مساء الاثنين الماضي كان لقاء جمهور الشعر مع الشاعر أدونيس في نادي الخريجين، وقد كانت أمسية ممتعة حضرها عدد كبير من الجمهور. واستغرقت زهاء ساعتين تبادل من خلالها الشاعر والجمهور ود الحديث والأسئلة في جو عابق بالثقافة.

وبعد أن قدم الأستاذ حسن كمال مدير إدارة الثقافة الشاعر للجمهور بدأ الشاعر حديثه قائلاً:

لا أكتمكم أنني فوجئت بهذه الدعوة فأنا في كل ما يتعلق بالثقافة العربية عموماً، وبالإبداع الأدبي خصوصاً أمثل: أعني أرجو أن أمثل الاختلاف عما هو سائد، وبخاصة عما هو سائد على مستوى المؤسسات، ويعني ذلك عملياً أنني مؤسس مهمش وشبه معزول، ومحارب بطبيعة الحال، وأنني في الأوساط الثقافية العربي رمز خلافي، إما موضع رفض شبه كامل وإما موضع قبول شبه كامل. هكذا أجد في هذه الدعوة وهي الرابعة من نوعها في البلاد العربية على مدى عمري الذي يعانق السابعة والخمسين، وحيث دعيت عشرات المرات من أعلى مراكز الثقافة في انحاء العالم كله، من الصين واليابان والهند إلى الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة، وإلى مختلف بلدان العالم الأوروبي، وحيث احتفي بي، ونلت جوائز شعرية عديدة، آخرها الجائزة الدولية الكبرى للشعر التي ستسلم لي في 3 نيسان المقبل في بروكسل (بلجيكا). أقول أجد مع ذلك في هذه الدعوة العربية مؤشراً إيجابياً يضاف إلى مؤشرات أخرى تدل كلها على أن البنية الثقافية العربية التقليدية الظلامية آخذة في التفكك. وعلى أن حركة التفكير العربي آخذة من جهة أولى للخروج من نفق النمطية الواحدة، والقالبية الواحدة اللتين أسس لهما الرأي الإيديولوجي الواحد المنغلق، الخيطي البعد. في فضاء الفكر الحي الخلاق، تفتحاً، وتنوعاً، وقبولاً، للمختلف المغاير، في وحدة العمل من أجل مجابهة الأسئلة التي تطرحها علينا قضايا وجودنا، ومصيرنا.

الجمهور يحاور الشاعر:

❖ شعركم تجربة جديدة، متى وصلتم إلى هذه التجربة؟ وهل بدأتم بها أم كانت خلاصة تجارب كثيرة؟

❖❖ أشكر صاحب السؤال لأنه يسمي هذا الشعر تجربة جديدة، حتى في هذه التسمية يكمن بعض الجواب عن سؤاله نفسه. أنا لا أعتقد من جهة ثانية أن هناك بداية مطلقة، هناك تراكم وتواصل. والشاعر، والإنسان أشبه بحلقة في سلسلة قديمة لا بداية لها، ولا نهاية لها أيضاً. إذن ليس هناك إبداع من لا شيء، وبهذا المعنى أنا مدين كثيراً وفي الدرجة الأولى إلى الشعر العربي الذي حفظته غيباً وأنا في سن الطفولة. أنا لم أدخل أية مدرسة حتى بلغت الرابعة عشرة من عمري. لا أعرف سيارة أو و راديو، ولم أعرف أي مظهر من مظاهر المدنية إلا بعد الرابعة عشرة.

وكانت ثقافتي مقتصرة على القرآن الكريم والشعر العربي. أنا ابن هذا التراث العظيم أولاً، وثانياً أنا ابن أيضاً انفتاحي ومعرفتي بثقافة الآخر غير العربي.وأعتقد أن الآخر عمقياً هو جزء أساسي من الذات، لا يمكن أن أعرف نفسي إذا لم أكن على معرفة بالآخر. وهناك شيء ثالث هو أن الشاعر لا يستطيع أن يبدع اللغة، ولا يستطيع أن يبدع المفردات، ولا يستطيع أن يبدع الحب، ولا الموت، ولا البطولة، الشاعر يبدع علاقات جديدة بين الأشياء، وعلاقات جديدة بين الكلمات، وأظن أن تنبهي لإبداع هذه العلاقات هو شيء أساسي في تجربتي الشعرية.

الجمهور:

❖ لو سمح الشاعر أن يعرف نفسه للجمهور من حيث المولد والجنسية.

❖❖ أنا ولدت عام 1930 في قرية فقيرة جداً. من أعماق سوريا قرب اللاذقية، وعشت في سوريا حتى سنة 1956. ثم غادرت سوريا إلى بيروت، وفي بيروت أخذت الجنسية اللبنانية، وبقيت في بيروت عشرين سنة كاملة لم أذهب إلى دمشق، وأنا الآن لبناني الجنسية.

الجمهور:

❖ أشعر كمستمع أن شعركم على جدته وجماله يشعرني بالاكتئاب، أليس الاكتئاب الناجم عن الأوضاع المضحكة الحالية كافياً؟ لماذا لا تبث فينا روحاً تفاؤلية وكلنا نعرف العيوب، نريد نوراً ينير لنا الطريق.

❖❖ أعتقد لو كان لدي النور لما كانت هناك مشكلة. المشكلة هي أننا نبحث عن النور. حين يكون البديل جاهزاً لا تكون هناك أية مشكلة، ولا يكون هناك أي اكتئاب أو حزن، بل أذهب إلى أبعد من ذلك. أعتقد أن مشكلتنا ليست في إيجاد البديل، مشكلتنا هي وعي ما نحن فيه وما نحن عليه. وأظن أننا لا نجرؤ على وعي ما نحن فيه. حين ندرك بعمق وبصدق أوضاعنا، ونحللها تحليلاً دقيقاً، أظن أن البديل يظهر من هذا التحليل ذاته. نحن بحاجة إلى فهم مشكلاتنا وأوضاعنا ولا أرى من جهتي شخصياً ما يشير إلى أننا نسير في هذا الاتجاه. نحن كمؤسسات بشكل خاص. أنا دائماً في كلامي عن الواقع العربي أفصل بين الشعب كمؤسسات والشعب كأفراد. أنا أعتقد أن الشعب العربي بوصفه أفراداً لا يقل ذكاء وحيوية ونشاطاً وإبداعاً عن أي شعب في العالم. والدليل على ذلك أنه لو ذهبتم إلى أي بقعة في العالم ستجدون عرباً في مختلف مؤسسات المعرفة وفي مختلف برامج الأبحاث العلمية، ومراكز الاكتشاف، من الصاروخ والوصول إلى القمر إلى الأبحاث السرطانية، إلى أبحاث الذرة. في كل ميادين المعرفة الحديثة تجدون عرباً. لكن المشكلة هي أننا حين نجتمع خمسة، أو أربعة عرب في مؤسسة لا نفعل شيئاً. نحتاج إلى دارسين سوسيولوجيين يحللون هذه الظاهرة. لماذا نحن العرب بوصفنا مؤسسات نفشل دائماً. يعني لا نستطيع أن ننجح في خلق بلدية بالمعنى الحقيقي للكلمة، أو مستشفى أو جامعة، أو أي نوع من المؤسسات، لماذا؟ إذن هناك خلل، فجوة في طبيعة العقلية المؤسسية في المجتمع العربي. وأنا ليس من اختصاصي هذا. آمل أن يدرس ذلك السوسيولوجيون وعلماء النفس.

الجمهور:

❖ ما رأيك في مقولة أن الشعر النثري إفلاس أدبي؟ بماذا ترد على أصحاب هذه المقولة؟

❖❖ لا أعرف ما تعني عبارة الشعر النثري أولاً. ليس هناك شعر نثري وشعر وزني. هناك شعر جيد، وشعر غير جيد. ثم ليس هناك شعر. هناك شاعر معين ونتاجه. الشعر كلمة تجريدية لا وجود لها.

الموجود هو الشاعر المحدد والنتاج المحدد ولذلك لا أستطيع أن أجيب عن سؤال كهذا عمومي جداً، وغامض أكثر غموضاً من شعري نفسه.

الجمهور:

❖ مع أيلول، حصار بيروت، حرب التجويع، ما جدوى الكتابة؟

❖❖ قد يكون لها جدوى واحدة بسيطة هي أننا نعيش مرة ثانية هذه المآسي لكي يساعدنا ذلك في أن نحسن فهم أنفسنا بشكل أفضل. وفي رأيي هذا كاف.

الجمهور:

❖ أعلنتم منذ سنوات أنه لكي يمكننا أن نغير الواقع لا بد من البدء في تثوير اللغة، ما معنى تثوير اللغة وكيف؟

❖❖ تثوير اللغة في الشعر لم يبدأه أولا الشعر الحديث وإنما بدأه أولاً الشعراء القدامى. بدأه أبو نواس وأبو تمام. طبعاً لا أريد أن أستعيد قصصاً عن هذا التثوير، تعرفونها جميعاً وبخاصة ما يتعلق بلغة أبي تمام الشعرية، على سبيل المثال الصورة التقليدية عن العقل عند الشعراء العرب القدامى كانت الثقل، وكان يوصف العقل بالجبل، وفيه دليل على الترصن والتعقل، أحلامنا تزن الجبال رزانة. جاء أبو تمام وعكس الصورة تماماً. قال:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريتَ في أنه برد

شبه العقل بالثوب الشفاف. وبشكل مختلف كلياً عما هو موجود عند الشعراء العرب. وثار النقد عليه، كل ثورة النقد على أبو تمام موجود في كتاب الآمدي.

أبو تمام ثوّر اللغة، بمعنى غيّر العلاقة بين الكلمة والشيء، وبالتالي غيّر العلاقة بين الشيء والإنسان. تغيير العلاقات بين الكلمات والأشياء والذي يؤدي إلى تغير العلاقات بين البشر والأشياء. هذا الشيء هو تثوير اللغة. مثلاً، كلنا ننتظر أن المطر لا يأتي إلا من السماء المغيمة، يأتي أبو تمام ويقول:

مطر يذوب الصحو منه وخلفه صحو يكاد من النضارة يمطر

عكس أبو تمام كل العلاقات. فالمطر هو أساس الصحو، والصحو هو الذي يمطر. طبعاً حتى المتعود على العلاقات التقليدية بين الأشياء سيقول: كيف يمكن للصحو أن يمطر. وحين نفسر الأشياء، لا يجوز

إطلاقاً تفسير الشعر حرفياً، سنقول ما هذا الشاعر المجنون؟ وهذا يفسد الشعر. وقد قيل ذلك عن أبي تمام. وقد قيل عنه إنه أفسد الشعر العربي. وبعد ألف سنة هو الآن أحد أمجاد الشعر العربي الأولى. وممكن أن يكون رمز المجد الأول، هذا الذي كان يقال عنه إنه أفسد الشعر. إذن تفسير اللغة لا يعني إطلاقاً أننا نبتكر مفردات جديدة، ولا موضوعات جديدة، وإنما هو تثوير العلاقة بين المفردة والشيء من أجل أن نثور العلاقة بين الإنسان والشيء. العالم هنا يبدو في صورة جديدة. والإنسان نفسه يتغير. ولهذا فهذا الشعر يغير العالم. أي يغير العلاقات بين الأشياء.

الجمهور:

❖ لماذا لم يلق الشاعر أية قصيدة غزل؟ وهل تنظم القصيدة الموزونة؟

❖❖ ليس لأنني ضد الغزل. أنا ضد الغزل كنوع تقليدي. أعتقد أن معظم الشعر العربي الذي قيل في المرأة لا يعرف المرأة أبداً. هذا الشعر يعرف المرأة من الخارج، عينيها، وفمها، وخديها، وقامتها، أي المظهر الخارجي، ولذلك هناك نموذج واحد للمرأة العربية في كل الشعر العربي. كما وأن هناك نموذجاً واحداً للفخر العربي وللمديح العربي، هناك ممدوح واحد له صفات معينة يتكرر من الجاهلية إلى العصر الأموي إلى العباسي، وحتى اليوم. هناك شعراء يقومون ببعض المدائح لكن لا لأشخاص بل لأفكار أو لأحزاب، هي ذاتها، الصور ذاتها. المرأة.

المرأة العربية غير موجودة في الشعر بالمعنى العميق للكلمة، من حيث هي كيان له أعماق وعالم داخلي. فنحن حين نقرأ شعراً غزلياً لا نعرف ما طرأ على هذا الشاعر من تحول عميق. هناك أوصاف تتوالى أو ترى، لكن ليس هناك أي كشف عن أي بعد عميق لا في شخصية العاشق ولا المعشوقة. المرأة العربية كما هي غير موجودة في المجتمع العربي ككيان حر، فهي ملحق وتابع، كذلك هي غير موجودة في الشعر العربي. هذا النوع من الغزل لا أكتبه. ثم إذا كان الشاعر يحب حقاً فلا يستطيع أن يكتب عن الحب مباشرة لأن الحب آنذاك هو القصيدة العظمى.

الجمهور:

❖ إذن هل الشعر الحديث انعكاس للانكسار العربي في فلسطين؟

❖❖ فلسطين هي في أساس الانعطاف التاريخي للشعر العربي الحديث. وتأثير هذه التجربة تجلى على مستويات مختلفة. هناك شعر حوّل فلسطين إلى موضوع إنشاء: وصفي خارجي، هذا شعر تقليدي بحت

لأنه ينظر إلى فلسطين كموضوع من الخارج. كما يُقال لطالب، صف لنا الربيع، أو الشتاء فيجمع بعض الأوصاف ويكتب. هناك شعر تحولت فيه فلسطين إلى بعد رمزي، يكشف عن مأساة الإنسان العربي. وأنا لا أستطيع أن أرى تجربة فلسطين في معزل عن التجربة العربية ككل. التجربة الفلسطينية في عمقها وأساسها هي تجربة عربية، إذن أثرت كثيراً تجربة فلسطين في الشعر العربي.

جريدة «الأضواء»

البحرين، 30/ 3/ 1987

كيف لمن يتنفس اللغة العربية أن ينفصل عن تراثها

عرضت «الأضواء» الجزء الأول من الحوار الذي دار مؤخراً في مقر أسرة الأدباء بين الشاعر أدونيس وعدد من أدباء وكتاب البحرين، وهنا الجزء الثاني والخير من هذا اللقاء.

هنا يعود يوسف يتيم لاحتلال الصدارة موضحاً:

❖ ما أعنيه هو، هل بالإمكان توظيف الموروث في الإبداع الشعري ذاته؟

❖❖ هذا طبعاً. ما أقوله لا يعني إطلاقاً الانفصال عن التراث. فكيف يمكن لمن يتنفس اللغة العربية أن ينفصل عن تراثها؟

بالتأكيد لا يوجد انفصال، بل هناك تواصل مستمر. إن الخوف من التراث مسألة لا تتعلق بالإبداع، بل هي تأتي من الأشخاص الذين يمثلون الثقافة المهيمنة التي تخدم مصالح الطبقة المهيمنة. فمن مصالح هذه الطبقة أن تظل كل المعرفة التقليدية القديمة مستمرة، لأن المعرفة سلطة، فإذا أحدثت أي معرفة جديدة، فكأنك تزلزل هذه السلطة. لذلك فإن خوفنا من التطور وخوفنا من التغير، في الواقع، يخفي خوفنا من السلطة التي نمارسها باسم الثقافة المهيمنة.

يتوقف أدونيس عن الكلام، فيدخل أحمد الشملان (شاعر) إليه مسلحاً بتعليق وسؤال:

❖ في الحقيقة أنا أشعر أن سردك لتطور القصيدة العربية من الشفوية إلى النص يقترب من الميكانيكية أكثر مما يقترب من فهم قوانين التطور التي حكمت القصيدة على مر العصور حتى وقتنا الحاضر، وذلك لأن إلغاء النوع الأدبي هو إلغاء، في نفس الوقت، لعملية التطور. ثم ما مدى ارتباطك الآن بالأدونيسية؟ هل تعتبرها مؤسسة ينبغي الحفاظ عليها؟ أم أنك، أيضاً، ستدعو إلى تفجيرها؟

❖❖ في الحقيقة أنت لست مختلفاً معي في ملاحظة الظواهر. نحن مختلفان في تحليل نشوء الظواهر. ولكن نحن متفقان على رؤية هذه الظواهر الموجودة. أما أن تحللها بطريقة غير ميكانيكية أو أنا أحللها بطريقة ميكانيكية، فلا بأس. على الأقل متفقان في الأساس.

أما بخصوص السؤال الثاني، فأنا لا أعتقد أن هناك «أدونيسية». فأنا لا أخالفك في التشخيص. أنا شخصياً لا أعتقد أن هناك أدونيسية، هناك تأثر بلغة أدونيس الشعرية (بشكل أو بآخر)، وفي الحقيقة هذا شيء، والأدونيسية بوصفها مؤسسة شيء آخر. أنا لا أعرف أن هناك شيئاً اسمه هكذا. ولو عرفت ذلك، بالمعنى الذي تقصده، لكنت أول من يثور عليها. ودليل ذلك أنك إذا قرأت النصوص التي كنت أنشرها في مجلة «مواقف» أو مجلة «شعر» ستكتشف أن معظم هذه النصوص غير «أدونيسية». وأنا لو كنت أقصد أن أقوم بمؤسسة، كان عليّ ألا أنشر إلا النصوص التي تؤدي إلى قيام هذه المؤسسة. إذن هناك مبالغة جداً بالقول إن هناك أدونيسية. لكن يجب القول، أيضاً، أن هناك تأثراً بلغة أدونيس الشعرية وبعالمه الشعري.

وهنا يستأذن د. ناثر سارة (أستاذ جامعي) الحضور في أن يفكر بينهم بصوت عال، يسمح له أن يفعل فيقول:

❖ في بداية الحرب اللبنانية كان هناك بائع للنفط يستعمل عربة يجرها حصان وأحد. هذا البائع أصاب القناص منه مقتلاً فسقط، وظلت العربة وظل الحصان منحني الرأس، ولقد صادف هذا الحدث وجود مصور من إحدى وكالات الأنباء، صور هذا المشهد، فهل يمكننا أن نعتبر هذا نصاً يا أستاذ أدونيس؟

❖❖ بل، ونص جميل أيضاً.

ويتابع د. ناثر كلامه:

❖ ومع الميليشيات والقتال نرى أن هناك كتابات على الجدران بخط لا يكاد يقرأ: (فلان مر من هنا) إذن نستنتج أولاً أن الذات تريد أن تعبر، تريد أن تكون، ونستنتج ثانياً أن هناك نوعاً من الغضب الذي يدفع الذات لأن تقول أنا هنا. إذن (مشيراً إلى الشاعر أدونيس) هل لنا أن نوسع

مفهوم النص لنقول إنه يأخذ أشكالاً عديدة ليس فقط على مستوى الشعر والنثر، كما تفضلتم، وإنما أيضاً ليشمل أي موقف يتفاعل مع الإنسان لكي يعبر عنه؟

❖❖ أنا أعتقد، تعقيباً، أن النص الأكثر حداثة اليوم، هو الفيلم السينمائي. حين أرى فيلماً لفلليني، مثلاً، أو بازوليني، فأنا أعتقد أن هذا الفيلم يمكن أن يحقق مفهوم النص بمعناه الحديث. ففيه الصورة، الشعر، نثر، القصة، فيه كل شيء. ولعلنا نطمح في أن نكتب نصاً (بالكلام) يشبه النص السينمائي بطريقة أو بأخرى.

تلتقط منى غزال (شاعرة) خيطاً من حديث الدكتور ناثر، لتعلق وتسأل:

❖ إن العالم الذي نعيشه الآن، بكل صراعاته وجنونه، لم يستطع، حتى الآن، أن يفجر فينا قصيدة واحدة تستطيع أن تكون بحجم مأسويته، تستطيع أن تشفي الغليل. فما جدوى القصيدة إذن؟ وما جدوى أن نصل إلى شكل جديد من الإبداع، عظيم وجيد، ولا أحد يسمع، لا أحد يقرأ، ما جدوى أن نقول، لا أدري؟

❖❖ لا أعرف كيف أجيبك عن الجدوى! إلا أنه بالتحليل الأخير يمكن أن أطرح هذا السؤال على كل شيء. ما جدوى الحب؟ ما جدوى الحياة؟ ما جدوى الثورة؟... الخ. من الممكن أن نطرح أسئلة عديدة بهذا المستوى أمام من ينتظرنا، لذا فأنا سأجيب جواباً شخصياً في هذه الحالة.

جدوى الشعر بالنسبة لي، هي أنه يجعلني أفهم نفسي أكثر وأفهم العالم أكثر، ويجعلني أحسن الحياة أيضاً. وهذا جواب شخصي جداً. فأنا لا أعتقد أن الشعر، أو الفن، يمكن أن يغير مجتمعاً أبداً أو أن يحدث ثورة. الثوار فقط هم القادرون على تغيير المجتمع وإحداث الثورة. أما الشعر فهو لا يستطيع أن يقدم شيئاً حاسماً في هذا السياق.

بعد ذلك يعود يوسف الشملان إلى الأدونيسية التي بدأها الشملان، مستفسراً أن الشاعر أدونيس يقول في ندوة اليوم أن الشاعر المقلد ليس بشاعر. فما رأيه، إذن، في الكم الهائل من الشعراء الشباب الذين يقتفون خطواته اقتفاء كاملاً (الأدونيسية) هل هؤلاء ليسوا بشعراء؟

❖❖ أنا أجيب عن قسم من هذا السؤال للأخ أحمد الشملان. قلت أنني لا أعتقد أن هناك أدونيسية، لكن هناك شعراء يتأثرون بلغة أدونيس الشعرية. وهذا طبيعي لأن كل شاعر في العالم يتأثر بشاعر آخر. فأن

تجد شاعراً لا يتأثر بغيره فهذا غير موجود في عالمنا، إلا إذا كان يعيش وحيداً في صحراء. وهذه فرضية مستحيلة. إذا استطعت أن تجد شخصاً كهذا، يمكنك آنذاك فقط أن تلغي التأثير والتأثر، وذلك لأن التأثر والتأثير ظاهرة طبيعية، بل وصحية أيضاً في كل العالم وعلى جميع المستويات.

وبالمناسبة، إن كل الذين يحبون أدونيس، حقيقة، هم أقل الشعراء تأثراً به. أما الذين يكرهونه ويحاربونه هم الذين يتأثرون له أكثر من غيرهم.

يعود أحمد سالم العريض (شاعر) ليسأل من جديد:

❖ لقد نجح الشعر التقليدي في أن يكون مسرحاً، فما هو دور الشعر الجديد في احتواء المسرح واحتواء القصة. وإذا تمكنا من الوصول إلى نظرية النص المطلق، فهل يمكن أن يصل هذا النص إلى قصائد المتنبي مثلاً؟

هذا من السؤال والشق الثاني هو: إن الكلمة في اللغة العربية لها مدلول نفسي وحسي، قبل أن يكون لها «لقطة» بمعنى أن العربي يتكلم مع نفسه، إحساساً، لذا هل تعتقد أن الانفصال بين المجتمع العربي والشعر الحديث لا يرجع إلى الأمية، كما ذكرت، بقدر ما يرجع إلى أن هذا الشعر يتدخل في طريقة التفكير، وبالتالي يقلب الموازين المصطلح عليها في فهمه. فيوقع نفسه في عدم الفهم؟

❖❖ الشق الثاني سؤال مهم. والشق الأول اعتمدت فيه على مقدمات تحتاج إلى مناقشة. فالقول بأن الشعر التقليدي استطاع أن يكون مسرحاً وقصة، قول يصعب قبوله، بل ويحتاج إلى مناقشة طويلة. فأنا شخصياً أشك في إمكانية وجود مسرح عربي إلا بخلق طريقة تعبيرية جديدة كلياً. وهو أمر يرجع إلى عدة أسباب تحتاج إلى وقت أكثر لمناقشتها. لذا سأعود إلى الشق الثاني من السؤال.

تقول إن الشعر الحديث يحاول تغيير العقلية العربية، وتغيير طرق التذوق، ومن أجل ذلك، لا من أجل الأمية، ينفصل المجتمع العربي عنه. صحيح. فهذا من أهداف الشعر العربي الحديث، من أهدافه أن يخرج

القارئ العربي من نفسه لا أن يقول له ما في نفسه. أي أن يرج الذهن العربي رجاً أساسياً لكي يجعله أمام صدمة كبيرة.

هذا أولاً. وثانياً: لا أعتقد أن العربي اليوم يقرأ الشعر العربي القديم، هل تعتقد أن العربي يقرأ؟ من يقرأ أبا العلاء المعري؟ من يقرأ الشعر الجاهلي اليوم؟ اذهب إلى الجامعة وسوف تتأكد أن الأستاذ يحتال لكي يجعل الطالب يحب الشعر الجاهلي. العربي اليوم لا يقرأ الشعر العربي، بالعكس، عملياً، على مستوى التعبير، ستجد أن التعبير الغالب هو التعبير باللغة الشعرية الحديثة. قليل جداً من يكتب شعراً بطريقة كلاسيكية. فآخر الشعراء الكلاسيكيين اثنان أو ثلاثة، أحدهما توفي من سنة، وهو بدوي الجبل، والآخر هو الجواهري أطال الله في عمره، و الثالث هو عمر أبو ريشة. وما عدا هؤلاء لا يوجد شاعر كلاسيكي آخر في مستواهم. أما اليوم فالمجلات والجرائد، وحتى وسائل الإعلام تسعى إلى التجربة الشعرية الحديثة. وإذا أخذتها من الناحية السوسيولوجية ستكتشف أن الشعر الحديث اليوم هو المتأصل في المجتمع العربي أكثر من التعبير بالطريقة الكلاسيكية القديمة.

جريدة «الأضواء»
البحرين 11/ 4/ 1987

إلغاء القاعدة

بعد الحديث الذي توجه الشاعر أدونيس به إلى حضور أسرة الأدباء والكتاب، في لقائه بهم، تمت مناقشة زاخرة بين الشاعر والحضور. فبعد أن أنهى الشاعر أدونيس عرضه «لتطور القصيدة العربية من الشفوية إلى النص» اشتعل اللقاء أسئلة وتداخلات خرج بعضها عن المجرى، ودخل أغلبها في بنية طرح الشاعر، مفتشة، أي الأسئلة، بين نسيج هذا الطرح عن مدى تماسكه واتساقه.

في البداية، وبعد صمت دام أكثر من دقيقتين أرادت «الأضواء» أن تفتح باب الأسئلة فاستفسرت:

❖ أين القصيدة في هذا الطرح؟

❖❖ نحن قلنا لم تعد هناك «قصيدة» هناك نص.

❖ أين النص؟

❖❖ النص موجود. نص بدر شاكر السياب هو نص. لو أخذت النهر والموت لا يمكن أن تسميه قصيدة بالمعنى التقليدي للكلمة. راجع كلمة قصيدة في «لسان العرب» وطبق هذا التعريف على نص «النهر والموت» فلن تجدها تنطبق عليه أبداً.

يصمت أدونيس، فتبادره بروين نصر الله (صحفية) بسؤالين في سؤال واحد:

❖ ما هو دور الشعر في تغيير المجتمع إلى الأفضل، وإذا كنت لا أملك «الأسلحة» هل لا أقرأ الشعر؟ (وتقصد بالأسلحة هنا الأدوات النقدية المفترضة في قارئ الشعر والتي من شأنها جعله قادراً على التواصل والنص الجديد/ محور اللقاء).

يتحسس المحاضر من السؤال، مشيراً إلى أنه خروج عن الموضوع، ولكنه مع إلحاح المتسائلة يجيب:

❖❖ أنا رأيي أن الشعر هو أرقى ما يعبر عن الشخص البشري، وأن القارئ الذي يريد أن يقرأ تجربة بهذا المستوى، فلا يمكن أن يفعل إلا إذا كان مسلحاً بأسلحة ثقافية وفنية. فأنا مثلاً لا يمكن لي أن أفهم قارئاً، مثلك مثلاً، يعطي أحكاماً على الشعر أو على القصيدة، إذا كان لديك مكتبة مليئة بالشعر وبالدراسات عن الشعر. حينذاك أصغي إليك.

أما الإنسان الذي لم يقرأ حتى شعره العربي، وليس في مكتبته ديوان واحد، كيف لي أن أستمع إليه. يجب أن نتواضع كثيراً وأن نكون صادقين مع أنفسنا. الشعر ثقافة عظيمة، ودون هذه الثقافة لا يمكن أن نستمتع به إلا إذا كان أغنية.

بروين مرة أخرى:

❖ أستاذ يجب ألا تقارن ثقافة أديب كبير بثقافة إنسان عادي.

❖❖ (ضاحكاً) هذه مسألة لا تنتهي، يعني أنا مثلاً بإمكاني أن أطرح السؤال نفسه على هولدرلين. فأنا شخصياً، للوهلة الأولى، لا أفهمه، وقد لا أفهمه، إلا أنني يجب ألا ألومه، لا يجب أن أقول له لماذا يا هولدرلين لا تكتب نصاً أفهمه؟ بل ألوم نفسي: لماذا لست في مستوى هولدرلين، هذا أولاً. ثانياً: النص، عمقياً، لا ننتهي من فهمه. فهو مثل الأفق، نسير في اتجاهه، وكلما تقدمنا نرى أنه ما زال أمامنا. فليس النص كأساً من الشاي نشربها وننتهي. النص هو هذا الأفق.

وبروين مرة ثالثة:

❖ أستاذ أنت أديب كبير، وأنا نصف مثقفة. فهل لا أقرأك؟

❖❖ وسأعتب على نفسي كثيراً لأنك لا تستطيعين أن تقرأيني.

هنا يتدخل د. علوي الهاشمي (مدير الندوة) موجهاً الأسئلة إلى الشاعر أحمد مدن الذي تساءل عن فنية النص القرآني الكريم.

❖❖ النص الحديث مستفيد جداً من بنية الكتابة في النص القرآني. كما أن اعتراض الجاهلين عليه بأنه شعر، هو نفسه دليل على أنهم كانوا يرون الشعر في غير الوزن.

يعود أحمد مدن إلى سؤاله من جديد موضحاً:

❖ هل يمكن لدارس ما أن يجرد النص القرآني من بعده الديني ويتعامل معه كنص أدبي؟

❖❖ أنا أعتقد أن هذا ممكن. والدليل على ذلك أن هناك أشخاصاً غير مسلمين يقرؤون القرآن الكريم كنص أدبي ويعتبرونه نصاً عظيماً.

بعد ذلك يسمح ليوسف يتيم (ناقد) أن يدخل حلبة المناقشة، فيفعل، مشيراً في بداية حديثه إلى أن الشاعر أدونيس يدعو إلى إلغاء الفروق النوعية بين الأصناف الأدبية ليصبح هناك نص لا يحدد في أنه شعر أو قصة أو مسرح... الخ، ثم يضيف متسائلاً:

❖ هل في أي لغة من لغات العالم وجد هذا النص؟

❖❖ في الواقع وجد هذا النص، اقرأ بعض القصص للشبان المصريين الجدد، ستجدهم لا يسردون، كما يسرد نجيب محفوظ مثلاً، يكتبون بشكل مختلف كلياً. وفي الشعر أيضاً نجد اليوم في القصيدة الواحدة نثراً ونجد وزناً، وضمن الوزن نجد أوزاناً متعددة، وهذا لا يوجد في الشعر العربي القديم. والأكثر من ذلك أننا نجد القصيدة، أحياناً، عبارة عن نوع من العناق بين الأطراف التي لا تتلاقى إطلاقاً إلا على الورق. لكن تلتقي في لحظة نفسية ما. وعلى القارئ لكي يعرف كيف ينظر إلى هذا النص، فإذن هناك ما تحقق لا في النصوص الأوروبية فقط، وإنما حتى في النصوص العربية ذاتها. تحقق هذا النوع من النص فأنت تجد في القصة الواحدة، مثلاً، مقاطع شعرية وأخرى نثرية.

بالمناسبة أنا أتمنى أن أشير هنا إلى تجربة عربية مهمة قام بها الشاعر المصري القاضي الفاضل، فهو أول من كتب قصيدة شطرها الأول موزون وشطرها الثاني منثور، هي تجربة رائدة، مع أني أكره كلمة «رائدة».

يوسف يتيم، مقاطعاً:

❖ كيف لنا إذن أن نفرق بين الشعر والقصة مثلاً؟

❖❖ عفواً. إن النص الجديد يمكن أن أفهمه قصة إن أردت، ويمكن أن أفهمه قصيدة إن أردت. وبهذا المعنى ألغي النوع. فلم تعد هناك فروق دقيقة وواضحة ونهائية بين الكتابة بالوزن والكتابة بالنثر.

ويتدخل علوي الهاشمي متسائلاً:

❖ ما ضرورة تفجير النوع الأدبي في هذه المرحلة بالذات، وما قيمته الجمالية أولاً، والثقافية ثانياً، والاجتماعية ثالثاً، أعني الضرورة والقيمة.

❖❖ الضرورة تكمن في أن أكبر دليل على التطور هو تغير الأشكال. فالدليل على أن الإنسان مبدع هو أن لديه أشكالاً جديدة. لا يمكن أن يكون الإنسان مبدعاً في قالب اخترعه غيره. فدليل الإبداع هو أن يكون له شكله الجديد، وهنا يأتي محو الفروقات بين الأنواع الأدبية بالمعنى الذي قلته، هو اتجاه نحو خلق شكل جديد يميز التجربة الحية. المهم هو أنه لم تعد هناك حدود أو معايير مسبقة تشرط عملية الإبداع، محو المسبق أياً كان لا قاعدة إلا المبدع وطاقته الإبداعية. يجب إلغاء القاعدة أياً كانت. ولكن لكي تلغى القاعدة يجب أن تعرف جميع القواعد، وهذا هو الفرق فقط.

أما ما قيمته، أي التفجير، فهذا راجع إلى قيمة المبدع والإبداع.

هنا تهم الشاعرة فوزية السندي بالكلام فيقاطعها الأستاذ علي ليسأل:

❖ إذاً كما طمح الإبداع الفني إلى التمرد على أشكاله الأدبية وصولاً إلى النص، فهل يطمح ذلك النص إلى التدخل في اللغة، كأن يجعل الأفعال أسماء أو الظروف أفعالاً أو يستخدم الفعل مكان الاسم مثلاً؟ والأكثر من ذلك، هل يطمح هذا النص إلى تغيير المعنى التاريخي للكلمة كأن تتحول (الفأرة) إلى (فكرة) مثلاً. لو افترضنا أن هذا حدث، فماذا سيبقى لنا من لغتنا العربية؟

❖❖ هذه أسئلة، وليست سؤالاً واحداً. ومع ذلك، أين هذا الشاعر الذي يحول الأفعال إلى أسماء، والأسماء إلى أفعال، والظروف إلى غير ظروف؟ أنا لا أجد شاعراً عربياً واحداً ارتكب هذه الجريمة. أساساً لا يستطيع، لأنه حين يرتكب هذه الجريمة يبطل أن يكون شاعراً. هل تستطيع أن تدلني على شاعر واحد استخدم الفعل بوصفه اسماً أو العكس؟ قد يخطئ بالعربية، فجميع العرب يخطئون بالعربية، بل وأزعم أكثر: ليس هناك إلا قلة من العرب يتقنون العربية، أما أن يحول اللغة لا أعتقد. أنا لا أعرف أي شاعر، فإذا كنت تعرف دلني عليه لكي أستفيد.

هذا أولاً. ثانياً: الشاعر لا يستطيع أن يغير الكلمات أو أن يبتكر كلمات. ولكن الشاعر يستطيع أن يغير علاقات الكلمات ببعضها. يستطيع أن يغير علاقة الكلمة بالشيء. هذا التغيير يظهر اللغة العربية وكأنها لغة جديدة ولكن إذا أخذنا باستمرار نقول «الرأي قبل شجاعة الشجعان» فهذا لم يجددها. هذا يحفظها فقط ويقولبها.

اللغة العربية حية وعظيمة وليست كوخاً أي نفخة تطيرها، لا تخافوا عليها، خافوا عليها من الذين يقلدون ويكررون لأن هؤلاء هم الذين يقتلون اللغة العربية، لا تخافوا عليها من الذين يحاولون، ولو أخطأوا، أن يعطوا صورة جديدة لها، وأن يعطوا صورة جديدة لحياتهم ولعالمهم بواسطة هذه اللغة. التاريخ يقول إن الشاعر لا يمكن أن يقتل اللغة مهما أخطأ. فالشعراء الذي اتهموا، هم الذين أثبت التاريخ أنهم جددوا الشعر العربي واللغة العربية. ولكن طبعاً إذا وصل الأمر إلى هذا الرعب الذي تقدمه لنا (مشيراً إلى طارح السؤال) سأكون ضد أن يكتب الشعراء بالاتجاه الذي تقوله، كما أن إفراغ الكلمة من محتواها التاريخي أمر فعله أغلب الشعراء والفلاسفة. هناك فرق كبير بين ما حدده علماء اللغة، وبين اللغة والكلام. فاللغة هي المفردات الموجودة في المعجم وهي ملك للجميع. أما الكلام فهو طريقة استخدام كل فرد لهذه اللغة. لذلك فنحن لا نتميز لأننا نتكلم اللغة العربية، وإنما نتميز عن بعضنا بأن لكل منا طريقته الخاصة في استخدام هذه اللغة. لا نقول «لغة الله»، بل نقول «كلام الله» لكي نميزه عن باقي الكلام. إذن فالكلام هو الاستخدام الشخصي الذي يمارسه الإنسان. وبقدر ما يكون هذا الاستخدام عظيماً وخلاقاً، يكون، في الوقت نفسه، إثراء لهذه اللغة. فاتركوا للشعراء أن ينفجروا بلا خوف على اللغة العربية.

يوسف يتيم يعود مرة أخرى:

❖ هل يعني هذا أنه على المبدع، في لحظة الإبداع، أن يلغي التاريخ، الموروث والقواعد؟

❖❖ أنا قلت إن هناك قواعد للكتابة وضعها أسلافنا. يقولون لكي تكون شاعراً يجب أن تكتب كلاماً موزوناً مقفى. هذه قاعدة. لكي تكون

شاعراً يجب أن تكتب في البحور الستة عشر، هذه قاعدة أخرى. هذه القواعد ينبغي على المبدع أن يكون فوقها جميعاً، وذلك لأن قصيدة واحدة من شأنها أن تغير كل قوانين الإبداع. وأنا هنا أتساءل لماذا، مثلاً، نقبل المربي الكبير الذي يأتي ليغير كل قوانين التربية المعمول بها، ونقبل الفيلسوف الذي يأتي وينسف كل مبادئ الفكر التي نؤمن بها نحن، لماذا نقبل هذا ولا نقبل أن يأتي شاعر موهوب ليحطم كل قوانين الإبداع. هل العربية العظيمة التي أبدعت امرأ القيس وأبا تمام وخلقت المتنبي عاجزة عن أن تخلق شعراء آخرين مثلهم؟ هل صارت الأمة العربية من العجز بحيث أنها لا تستطيع أن تخلق أي مبدع آخر؟ بالعكس. فمنطق التاريخ يقول لنا إن العرب اليوم يجب أن يكونوا أكثر إبداعية منهم في الماضي، لأن تجربتهم ازدادت ولأن الحياة التي يعيشون فيها أغنى بكثير ولأن معارفهم اتسعت. فلماذا لا نكون، على الأقل، مبدعين في مستوى أسلافنا؟

جريدة «الأضواء»

البحرين، 4/ 4/ 1987

حول شعر سان جون بيرس

ترك شعر سان جون بيرس، من خلال ترجمة أدونيس له، تأثيراً بارزاً على كتابات العديد من الشعراء العرب الحديثين. ولمناسبة إعادة نظر أدونيس في هذه الترجمة التي ستصدر قريباً في طبعة جديدة، كما لمناسبة ذكرى ولادة الشاعر الفرنسي الكبير، توجهنا إلى أدونيس بالأسئلة التالية:

❖ لماذا وقع اختيارك على سان جون بيرس، وماذا كشفت لك ترجمته؟

ما هي المبادئ التي انطلقت منها في الترجمة، وما ردك على الاتهامات التي تقول إنك خنت النص الأصلي؟

ما هو، في اعتقادك، مدى تأثير سان جون بيرس في الحركة الشعرية العربية الجديدة؟

وقد أجاب أدونيس على هذه الأسئلة، على النحو التالي:

في شعره ما يصلنا بالتجربة الصوفية

❖❖ وراء اهتمامي بشعر سان جون بيرس أسباب فنية وفكرية أوجزها في ما يلي:

السبب الأول أسميه بهاجس استقصاء اللغة حتى آخر طاقاتها. ولئن كان هذا الهاجس مشتركاً بين جميع الشعراء الخلاقين، فإنه يأخذ عند سان جون بيرس نبرة خاصة، نجد في العربية ما يشابهها، من حيث أن الكلام لا يقدر أن يقول العالم شعرياً، إلا بدءاً من قدرته على أن يقول نفسه على درجة من الإتقان. وهكذا زادتني ترجمته معرفة بعبقرية اللغة العربية واتساعها، وزادتني ثقة بطاقاتها.

الثاني هو أن شعره منسوج بجسدية أو بمادية ليست إلا نوعاً من الروح أو من التفجر الروحي. مما يصلنا بالتجربة الصوفية العربية. وقد أكدت لي هذه الناحية أن أعمق ما في الشعر الأوروبي، بدءاً من بودلير، هو الثورة على «العقلانية الغربية» والارتباط بشكل أو بآخر، قليلاً أو كثيراً بـ«الشرق»، أفقاً وحساسية ودلالات.

الثالث هو أنني رأيت في لغته الشعرية ما يدعم وجهات نظري في اللغة الشعرية بعامة. ففي لغته نجد ما يتجاوز النظرة التي تريد أن تكون اللغة الشعرية في مستوى سطح الأشياء والعالم، بحجة الإيصال غالباً، أو تصر على تقسيم الألفاظ إلى نوعين: شعري في ذاته، وغير شعري، أو ترى أن ما يسمى بالواقع هو الذي يجب أن يملي على الشاعر كلامه الملائم، أو ترى أننا لا نستطيع أن نصف لغة بأنها شعرية إلا إذا كانت موزونة مقفاة، وغير ذلك من المسائل التي تتفرع عن هذه جميعاً، أو تتصل بها.

الرابع هو أنني رأيت في البنية الشعرية عند سان جون بيرس ما يفتح، إذا نقلت إلى العربية، إمكانات جديدة لتشكيل شعري عربي جديد، لا يغني طرائق التعبير وحسب، وإنما يدفع بالشاعر إلى أن يدخل في الهيام الخلاق، هيام استقصاء لغته وطاقاتها. وفي ذلك ما يفجر القوالب الثقافية المهيمنة، وما ينمي حس البحث والتساؤل ويعمق الرغبة في التطلع دائماً نحو ما هو أبعد وأغنى، وما يؤهل الكشف اللغوي والوجودي. وترتبط هذه المسألة بأن قراءة الآخر تكشف للذات عن جوانب مهمة فيها قد تظل مطموسة بغير هذه القراءة. وقراءة سان جون بيرس، بوصفه آخر، وبخاصة في ترجمته العربية، يضيء الذات العربية ويؤكد خصوصيتها.

حرصت على نقل الدلالة الشعرية

أما عن الترجمة، فأحب أن أشهد كيف تتصارع لغتان، وأن أعيش شهوة كل منهما لكي تحل محل الأخرى، خصوصاً أن بين اللغة العربية واللغة الفرنسية اختلافاً كاملاً على جميع المستويات، وبخاصة الشعرية - الصوتية. فأنت هنا في ترجمة نص فرنسي إلى العربية، تنقل الاختلاف الكلي، ومع ذلك لا بد من أن تحق الائتلاف بدءاً من هذا الاختلاف ذاته. والرهان الشعري يتجلى هنا في أعلى أشكاله وأكثرها تعقيداً.

هكذا انطلقت في الترجمة من مبدأين: الأول هو الحرص الكامل على أن أقدم نصاً يكون شعرياً باللغة العربية، وفقاً لخصوصيتها الشعرية. والثاني هو الحرص الكامل على نقل الدلالة الشعرية في النص الفرنسي، وإن أدى هذا النقل أحياناً إلى ما يبدو أنه عدم أمانة لحرفيته. إذ الأساسي هو انتقاء الكلمة التي تشكل في سياق تركيبها مناخاً شعرياً.

غير أن هذا الحرص جعلني، عملياً، أضفي الكثير من نفسي ومن لغتي على النص خصوصاً أنني رأيت نفسي أواجه احتمالية كاملة. فأن نحقق احتمالاً هو أن نخلقه، بمعنى ما، ذلك أن الكلام الشعري نسيج وليس خيوطاً، وأن تنقله، إذن، إلى لغة أخرى هو أن تخلق نسيجاً موازياً، في مستواه. هذا يعني أنني خنته كثيراً. ومع أن الترجمة عامة خيانة، فأنا أعتقد أنها ضرورية.

مثال: أحياناً تكون كلمة ما في النص الأصلي متلائمة مع السياق الفرنسي، لأن لها تاريخاً. لكن الكلمة المقابلة في العربية تبدو أنها لا تتلاءم مع سياقها العربي، إذ ليس لها التاريخ المماثل، أو الشحنة المماثلة. وكان هذا يدفعني إلى تقليب الجملة الشعرية العربية على أوجه عدة، وأغير الكلمات، وأختار من ثم ما يحتمل، في رأيي، أن يكون الأكثر شعرية، دون أن يكون، بالضرورة، الأكثر بعداً عن الحرفية.

تساءلت مثلاً: كيف أترجم Amers؟ وقد اخترت من بين جميع الممكنات كلمة قد تكون هي الأبعد، معجمياً، لكن بكل تأكيد هي الأقرب، شعرياً، والأقرب كذلك لروح النص وهذه الكلمة هي «منارات».

تساءلت، كمثل آخر: هل أترجم Etroits sont les vaisseaux بجملة ابتدائية، وما الكلمة التي أختارها لـ vaisseaux. وأخيراً ترجمتها بطريقة لا ترضي أنصار الذهنية التقليدية، وإنما ترضي، كما أعتقد، الشعر. لذلك بدل أن أقول: «الفلك ضيقة» على الطريقة التقليدية في تركيب الجملة، وأختار كلمة فلك الدينية ـ الطوفانية (فلك نوح)، كما اقترح مرة بعضهم ونشرها، آثرت أن أقول: «ضيقة هي المراكب». ولهذه المناسبة أحب أن أشير، معترفاً بأن في ترجمتي مجالاً كثيراً لنقدها، مدرسياً، وهذا ما قام به بعضهم، وعممه آخرون، بوصفه خيانة. لكنني أفضل في جميع الحالات هذه الخيانة، أي أنني أفضل ترجمة تفي للشعر وتخون المدرسية، على ترجمة تفي للمدرسية وتخون الشعر.

آتي أخيراً إلى المسألة الثالثة عن مدى تأثير سان جون بيرس في الحركة الشعرية العربية الجديدة، فأوجز ذلك في الظواهر التالية الدالة:

1 ـ هناك قراء كتبوا لي أنهم يحفظون مقاطع طويلة كاملة من شعره، ويرددونها عن ظهر قلب. وفي العادة لا يحفظ إلا الشعر الموزون.

2 . نفدت الطبعة الأولى في أقل من ستة أشهر، وهي ثلاثة آلاف نسخة.

3 . في معظم الكتابة الشعرية العربية اليوم نلمح تأثيراً واضحاً، بشكل أو بآخر، لعالم الشاعر، لكن عبر النص العربي للترجمة، أي عبر شعرية اللغة العربية.

4 . كانت ترجمته من العناصر الأساسية التي أسهمت في إعطاء مشروعية شبه حاسمة لكتابة قصيدة النثر، باللغة العربية، وللتعبير، شعرياً، بالنثر.

أجرى الحوار: عيسى مخلوف

مجلة «اليوم السابع»، باريس، 1/ 6/ 1987

العالم بدون مصر لا ينفع

❖ ماذا تعني مصر لأدونيس؟

❖❖ لكل إنسان مصادر معرفة، ومصادر إغناء للتجربة وينابيع إلهام. ومصر تمثل بالنسبة لي أحد الينابيع الأولى، لا على المستوى الشخصي فقط، ولكن على المستوى التاريخي والحضاري والإنساني. فالعالم بدون مصر لا ينفع. وهذه هي خامس زيارة لمصر، وقد كنت آتي إليها متخفياً فقط للتسليم على أهلها. ولقد نويت في هذه الزيارة التعرف على ما طرأ على مصر لأنني أنوي الكتابة عنها. وأنا أحب أن أعيش البلاد قبل الكتابة. وكذلك أرتب لإصدار عددين من «مواقف» عن الشعر والقصة في مصر مستعيناً ببعض الأصدقاء من المبدعين المصريين.

❖ ما رأيك في شعراء الثمانينات في مصر؟

❖❖ أنا الآن في مرحلة قراءة إنتاجهم. وفي العدد الأخير من «مواقف» نشرنا قصائد جميلة جداً لشاب مصري ينشر للمرة الأولى وأظن أن لا أحد يعرفه وهو يعمل ويعيش في دولة الإمارات.

❖ هل تذكر اسمه؟

❖❖ هو إبراهيم المصري. وأنا أرى فيه موهبة شعرية ضخمة. فهذا هو الشخص الذي أستطيع أن أتكلم عنه لأنني قرأته بالفعل. أما الإخوان الآخرون فإنني لم أقرأهم جيداً. ربما قرأت قصيدة هنا وقصيدة هناك لكن لم أقرأ لأحدهم ديواناً كاملاً.

❖ فلنقل، من أقرب الشعراء المصريين إليك؟

❖❖ من الشعراء الذين أعرفهم تماماً، أحب أن أقرأ لمحمد عفيفي مطر.

❖ وماذا يعجبك فيه؟

❖❖ مساهمته في خلق أفق شعري عربي جديد.

❖ يتهمك البعض بأن شعرك يستغلق على الفهم ولا يصل إلى القارئ العريض، من هو قارئك؟ وهل تضعه في اعتبارك في لحظة الإبداع؟

❖❖ أنا لا أفكر في أي قارئ حينما أكتب. أفكر في الإجادة وأفكر في استنفاد التجربة التي أعيشها وأعتقد أن القارئ حين يواجه بمثل هذه التجربة، وأنا أثق فيه، يتجاوب معها. لكن لا يعني التجاوب الفهم المباشر، وإنما يعني الدخول في أفق التجربة.

ليس المهم في القراءة أن نفهم بالمعنى الشائع كل شيء. ولحسن الحظ أنه يبقى أمامنا شيء نحاول باستمرار أن نفهمه. إذ لو تخيلنا أنفسنا نفهم كل شيء لتوقفنا عن النمو ولما عدنا بشراً. ولذلك أنا أنظر للقارئ لا بوصفه متلقياً وحسب، وإنما بوصفه مبدعاً هو أيضاً، وعندنا كثيرون من هذا القارئ.

وفي جميع الحالات، يستحيل أن يكون جميع الناس قراء للشعر أو محبين للشعر. وما يقال عن وقتنا يقال عن جميع العصور وفي جميع الأمكنة، فهناك دائماً جمهور خاص للجوانب الإبداعية من الكتابة ومن التعبير إجمالاً. فلكي تتذوق الشعر يجب أن تكون لدينا ثقافة شعرية. وهذا لا يتوفر للجميع، وليس من الضروري أن يتوفر للجميع. ولذلك يجب أن يعاد النظر في المفهوم الشائع للجمهور.

❖ حدثنا عن طقوس الإبداع عندك.

❖❖ الحقيقة أنني لا أكتب وفقاً لنظام. ومعظم قصائدي كتبتها في المقاهي وفي الشوارع على خلاف ما يظن البعض. أنا شخصياً تبعثرني الوحدة، وحين أكون بين الكثرة، أي بين الناس أشعر أنني أدخل أكثر فأكثر في أعماق ذاتي. ولهذا أكتب معظم ما أكتبه وأنا بين الناس. أما تلك العزلة التي يتحدث عنها بعض علماء النفس وبعض الكتّاب، فهي لا تعنيني أبداً في الكتابة الإبداعية. إنما قد تعنيني في القراءة. فأنا أقرأ منعزلاً وأكتب متحداً.

❖ على فكرة، يقولون إنك تلبي كل الدعوات لإلقاء قصائدك في فرنسا، بينما تعتذر عن عدم حضور المهرجانات العربية.

❖❖ أنا لا ألبي كل شيء على الإطلاق. وإنما ألبي ما أراه لائقاً بالشعر وبالشاعر.

العرب يتحدثون عن الشعر ولكنهم يعاملون الشعراء كما يعاملون البقالين. وأنا ضد هذا كلياً. وأتمنى أن يكون الشعراء أيضاً ضد هذا.

لكن حين أحس بدعوة تحترم الشعر وتحترم الشعراء في البلاد العربية فسوف أكون سعيداً بتلبيتها.

❖ فلنتحدث عن المسرح الشعري، لم لم تكتبه؟

❖❖ لقد حاولت ولكني فشلت. وفي رأيي أنه حتى الآن لم يقدر شاعر عربي واحد على كتابة أي مسرحية شعرية.

❖ هل ترفض مسرح صلاح عبد الصبور كله؟

❖❖ صلاح لم يكتب مسرحاً. بل قصائد جميلة متفرقة. وفي تصوري أن العرب لم يعرفوا المسرح فعلاً باستثناء تجربة (روجيه عساف) في لبنان. فأنا أجد في تجربته بداية لمحاولة خلق مسرح عربي بمعنى الكلمة. حين يبدأ من الحياة اليومية كما يعيشها البشر العاديون، فلا يكون هناك أي فارق بين الحياة والتمثيل وبين التمثيل والمشاهد. تكون هناك وحدة متكاملة.

❖ موقفك من التراث، هل تلخصه لنا الآن؟

❖❖ البعض يستخدم مفهومات ونختلف في الانطلاق من حيث فهمها واستخدامها. ولذلك فكلمة (التراث) كلمة غامضة وعامة وتختلف من شخص لآخر. ولذلك قبل أن نتحدث عن التراث يجب أن نتفق على مقصد. وأنا أتساءل: ماذا تعني به؟ وفي الشعر، إذا كان التراث يعني كل ما أنتجه الشعراء، فهذا معنى أولي وتبسيطي للتراث ولا يعنيني كشاعر. لأن كل ما أنتج فيه الجيد وفيه الرديء.

ثم إذا كان التراث يعني خصائص موحدة في التعبير وفي اللغة، فهذا أيضاً وهم، إذ ليست هناك خصائص تعرف جميع الشعراء العرب. فلكل

شاعر عالمه الخاص، وإذن من منهم يمثل وحده هذا التراث؟ وبهذا المعنى فالتراث متعدد وليس واحداً.

وإذا كنا نعني بالتراث أشكال التعبير، فهي مختلفة. فأن يكتب جميع الشعراء قصائد من وزن واحد، فهذا لا يعني أن شعرهم ستكون له خصائص واحدة. فإذن أشكال التعبير أيضاً لا تعني شيئاً على هذا المستوى.

وفي رأيي أن التراث ليس قضية المبدع وإنما هو قضية المقلد. والذين يثيرون مسائل التراث هم الذين يريدون فرض التقليد على الفكر العربي وعلى الحياة العربية. فليس لديهم شيء جديد يقولونه. هم الذين يريدون أن يقولوا للعرب: أديروا ظهوركم للتقدم والحضارة.

وإذن، الخلاصة أن التراث الشعري بالنسبة لي، ليس خارجاً عني. ليس موجوداً في مكان ما في زمن ما وعلي أن أعود إليه. إن تراثي الشعري هو ما ينبض في دمي. هو الحي في لغتي وحياتي. وبما أني شخصياً مشبع بالتراث بكل ما كتبه العرب، فإن تراثي ليس الرماد، أعني ليس أشكال التعبير والموضوعات، وإنما هو هذا اللهب الذي لا يزال يشتعل في اللغة العربية التي كتبوا عنها. وفي الأفق الذي حاولوا أن يفتحوه لنا في اتجاه مزيد من المعرفة ومن الكشف ومن السيطرة على الحقيقة.

❖ وما رأيك فيمن يكتبون القصيدة العمودية في وقتنا الحاضر؟

❖❖ يجب أن نميز بين الأوزان التي وضعها الخليل بن أحمد، وهي بحد ذاتها ليست رديئة، بالعكس هي اكتشاف عبقري لبعض الإيقاعات الموسيقية العربية. يجب أن نميز بينها وبين من يكتبون وفقاً لها. فالأوزان لا تخلق شعراء. وإنما الشعراء هم الذين يخلقون الأوزان. والشعر كان موجوداً قبلها. وإذا كان الشعراء يخلقونها فيستطيعون تغييرها أو تعديلها أو تطويرها. وليس هناك نص ديني أو أدبي يقول لنا: لقد وقفت عبقرية اللغة العربية عند هذا الحد أو ذاك. وإنما عبقرية العربية متحركة ولا

نهائية تحرك الإنسان العربي ولا نهائيته. والعبقرية التي تجلت في أشكالها الماضية يمكن أن تتجلى في أشكال جديدة أخرى. وإذن، يجب أن نعنى بالإبداعية في الدرجة الأولى. وهؤلاء الذين يكتبون اليوم شعراً له شكل الأوزان القديمة لا يقدمون شعراً على الإطلاق، وإنما يقدمون تشكيلات تقليدية ليس فيها أي لهب شعري. ولذلك نحن ضد التقليد والمقلدين ولسنا ضد بحور الخليل.

وإذا قمنا بهذا التمييز، فأنا شخصياً لا أجد شاعراً واحداً مهماً يكتب وفقاً للتقليد القديم. ويجب أن يدرك هؤلاء بأنهم هم أنفسهم ضد بحور الخليل ذاتها. لأن هذه البحور هي كمثل الأمواج يجب أن تنطلق من نفوسهم، ويشعر القارئ أنها جزء جوهري من تجربتهم. لكنها تبدو على العكس مجرد قوالب، بحيث يبدو أن هناك «مضموناً» تقليدياً يصب في قالب تقليدي.

وبهذا المعنى، الذين يقتلون الخليل ويشوهون دلالات أوزانه هم هؤلاء التقليديون أنفسهم الذين لا يعرفون حتى أن يقلدوا.

❖ أسألك عن القصيدة التي تهزك من التراث الشعري.

❖❖ هناك شعر جميل في الأدب العربي يهزني كثيراً وأكرره دائماً، تريد أن أسمعك بعض الأبيات؟

❖ بكل تأكيد.

❖❖ هناك بيت لشاعر مصري أذكره الآن تحية لمصر، وهو في رأيي أجمل بيت قيل في امرأة.

إنه يتحدث عن حبيبته بعد طول غياب وبعد أن رآها قال:

ضاقتْ عليَّ نواحيها فما قدرتْ   على الإناخة في ساحاتها القبلُ

وهذا الشاعر هو الشريف العقيلي.

وهناك أبيات لأعرابية تقول:

وما ذنبُ أعرابية عرضتْ لها   صروفُ النوى من حيث لم تك ظنَّت

إذا ذكرت ماء العذيب وطيبه   وبرد حصاه آخر الليل حنّت

لها آهة عند العشي وآهة سحيراً ولولا الآهتان لجنّت

فهذه امرأة تتحدث عن الحب والجنس دون أن تلفظ أية كلمة تشير إليهما مباشرة وأرجو أن يتعلم هؤلاء التقليديون، على الأقل، من مثل هذه الأبيات.

أجرى الحوار: مصطفى عبد الله

جريدة «الأخبار»، القاهرة 18. 5. 1988

الحداثة مشكلة نقدية عربية بالدرجة الأولى

مازلنا نبحث عن إجابات لتساؤلاتنا الكثيرة التي تتطرح حول إشكالية الحداثة في الأدب العربي المعاصر، ومازالت قصيدة "النثر" غريبة بيننا، نفتش في جمهرة الصراخ الذي أمطرته علينا عقول سكنت (بعفريت يسمى الحداثة)، دون أن تجيد التعامل معه أو حتى التعرف عليه.

الدوران الكلامي ولا أقول اللغوي، أو الحركة الكلامية، التجديد كما اعتقد البعض، والانغلاق الداخلي على الذات أو الأنا، والتعاطي مع الأسطورة والرمز بسطحية وتهويم وابتزاز التراث وتكديسه كنوع من (الأصالة المتصفة) والحداثوية والزمانوية، والدهشة والاندهاش، والزعيق والنعيق وغيرها من المفردات الكلامية، شكلت حاجزاً صلباً بينها وبين المتلقي، والمتلقي الجديد.

لهذا الفكر الطبيعي ووضعه (الحداثة) في مقعد الاتهام والخطيئة، والخروج عن المبادئ والقيم الأدبية الأصيلة، تلك كانت المشكلة الحقيقية وراء هذا الجدل المستمر بين المتلقين والكتاب وهي أنه ليست هنالك رؤية واضحة لهؤلاء الذين يصنعون من الحداثة قارباً ورقياً يبحر بهم إلى جزر الخلود.

ماذا كنا ننتظر من أدونيس رائد الحداثة الأدبية العربية، وصاحب النظرية الأدونيسية التي هي مثار جدل على المستوى العربي، وفنان الأسطورة الشعرية والرمز القصيدة؟

كنا ننتظر إبحار آخر، إبحاراً عميقاً في معجم الألفاظ الحديثة، تلك التي هوم بها تلاميذه القارئ والمستمع إليهم، وكنا ننتظر أن لا نفهم إلا القليل عن الجملة الشعرية، عن الكلمة الشعرية، عن جماليات القصيدة الجديدة، كنا نتوقع كل ذلك، وما حدث لم يكن كل ذلك كان العكس، ما

حدث هو أننا وجدنا أنفسنا نقعد أما متحدث من نوع آخر، نوع آخر من تلك الأشكال التي عرفناها تقول وتتحدث عن الحداثة، رجل يتحدث بلغة نحن ندرك غموضها، لغة كانت تتشكل أمامنا لوحات طبيعة تستقرئ نفسها، ومفاهيم ليست صعبة أو معقدة الفهم، كان كل شيء غامضاً وحديثاً ومفهوماً.

نظرة سريعة على التجربة الشعرية الحديثة

في بداية محاضرته بالنادي الثقافي مساء الاثنين الماضي قال الشاعر علي أحمد سعيد "أدونيس" كما اتفقنا سوف ألقي نظرة على التجربة الشعرية العربية الحديثة التي لا تزال موضع نقاش ومصدر جدال، وما سأطرحه أمامكم ليس إلا اجتهاداً خاصاً أرجو أن أسمع وجهات نظركم فيه.

التباس الحداثة

يقول أدونيس: الحداثة موضوع ملتبس لأننا استناداً لما نقرأه وما نصغي إليه من مناقشات لا نخرج بأي مفهوم واضح للحداثة، ومن الطبيعي أيضاً أن يثير الكثير من الالتباسات، بل أنه ليس هناك رؤية واضحة للإطار التاريخي والحضاري الذي نشأت فيه ما نسميها بالحداثة، ومع أن الحداثة مشكلة نقدية عربية بالدرجة الأولى، وأنتم تعرفون أن معظم النقد العربي القديم وبشكلٍ خاص في العصر العباسي يدور حول الحداثة، فكلمة محدث وحديث واستحداث هذه كلمات من قاموس النقد العربي، وإذن نجد أن هذه الظاهرة تلفت نظرنا إلى أشياء أساسية في تاريخنا الشعري والنقدي، ومع ذلك فقل ما نعني بهذا، ونعني بأشياء أخرى ولذلك تحدث التباسات كثيرة.

وفي تحديده لتلك الالتباسات يقول أدونيس: الالتباس الأول أسميه الالتباس التأويلي وهو مرتبط بثقافتنا الدينية، نحن نعرف أن الوحي

معرفة دينية كاملة ونهائية، وبهذا المعنى سمي الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم خاتم الأنبياء وسميت الرسالة النبوية الإسلامية خاتمة الرسالات، أي خاتمة المعرفة، ومعنى ذلك أن المعرفة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً متضمنة في هذا الوحي، إذ لا يمكن أن تكون هناك معرفة تلغي المعرفة بالوحي، بوصفها خاتمة الرسالات وخاتمة المعرفة، وبالتالي فليس هنالك جديد وافتراض أي جديد يعني افتراض نقص معرفي ما، إلى هنا نحن نعرف معرفتنا الدينية جيداً.

لكن الخلل حدث، حينما تم قياس الأدب على الدين، ظهر الخلل في نظرتنا إلى الأدب، تعرفون أن النموذج اللغوي الجاهلي يتمسك بالشعر، والقرآن الكريم تحدى هذا النموذج، بوصف القرآن نموذج أكمل للبيان العربي، إذن في لا شعور العربي المسلم حينما قاس الأدب على الدين، جعل من الشعر الجاهلي القديم نموذجاً أول للمعرفة الشعرية، وافترض - لا شعورياً - أن ما كتبه الجاهلي لا يمكن أن يتجاوز، وإذن الكمال القائم في الدين سحب أيضاً على النموذج الشعري الجاهلي الأول، وافترض بعض النقاد أن ما كتب في الجاهلية هو النموذج الأول، وأن على الجاهلية هو النموذج الأول، وأن على الشعراء الذين يأتون بعده أن يحذوا حذوه، وأن ينسجوا على منواله، وهكذا أصبح النموذج الجاهلي الأول بمثابة دين أدبي.

فكما على الفقهاء أن يرجعوا إلى النصوص ويستندوا إليها في فهمهم للشرع والدين كذلك وجب أدبياً على الشاعر أن يرجع باستمرار إلى الشعر الجاهلي بوصفه نموذجاً أدبياً أول، هذا هو الالتباس الأول الذي يجعلنا ننفر من الحداثة لا شعورياً.

الالتباس الثاني: التباس الأصالة

الفهم الشائع للأصالة يشير كأن هناك أصلاً ما موجوداً في مكان ما في التاريخ، وأن علينا جميعاً أن نعود إلى هذا الأصل، وحين نبحث عن

هذا الأصل الذي أعطي طابع الوحدة - طابع الوحدة موقفاً إيديولوجياً وليس واقعياً - جميعاً قد قرأنا الشعر الجاهلي، وعلى أن له خصائص واحدة: (وقف، واستوقف، وبكى.... إلخ).

ولو رجعنا الآن إلى هذا الشعر نفسه لرأينا أنه متعدد وليس واحداً وأن هناك خلافات جذرية في طرق تعبير هذا الشعر، وإذن هذا الأصل الذي قدم لنا بعوامل كثيرة على أنه واحد، هو عمقياً متعدد، ما العلاقة مثلاً بين زهير بن أبي سلمى وامرئ القيس، نرى هناك فروقاً شاسعة، ما العلاقة بين الشنفرى وعروة بن الورد وهما صعلوكان؟ الشنفرى عالم وعروة عالم آخر، لو أخذنا هذا الشعر الجاهلي الذي قدم لنا على أنه موحد لرأينا أنه متعدد، وإذن الأصل الشعري الذي نرتبط به جميعاً ليس واحداً بل متعدداً، وأنا اليوم كشاعر عربي، حين أقول إنني أعود إلى أصل الشعر العربي إلى أي شاعر أعود وما هو الأصل الجامع؟

أنا أعرف أنه ليس هناك أصل جامع، إلا شيء واحد، هو هذه اللغة العربية التي كتب بها الجميع، وإذن فالأصالة ليست العودة إلى مكان ما متوهم، وإذا افترضنا وجود هذا المكان تستحيل هذه العودة، فإن عودة كل منا ستكون مختلفة عن الآخر، لأن كلا منا بتربيته وثقافته واستجابته للمشكلات التي يواجهها مختلف عن الآخر، بل أكثر كل منا داخل نفسه متناقض.

ويستطرد ضيف الأمسية قائلاً: لو عاش كل منكم أحلامه، ولو تخيل أنه يعيش أحلامه لما تجرأ أن يمشي في الشارع، وإذن يجب أن نعيد النظر في هذا المفهوم الذي يكتب عنه الكثير وهو الأصالة، وإذاً الأصالة ليست في مكان مضى، الأصالة هي هذه الحركية الإبداعية التي تعطي بعداً آخر، وتفتح أفقاً آخر للغة العربية وللشعر العربي وبهذا المعنى الأصالة موجودة في المستقبل، في الأمام وليس في الخلف بل أذهب إلى أبعد من ذلك، إن المفهوم الشائع للأصالة ليس إلا مفهوماً تخلفياً لأنه يفترض أن

الحقائق كلها موجودة في الماضي، وأن علينا أن نستقي من هذه الحقائق الموجودة في الماضي، بينما الحقيقة وليدة الأشياء الناشئة ووليدة العالم الذي نعيشه دون أن ننفصل عن الماضي.

الالتباس الثالث: التباس الهوية

كما قدم لنا الأصل على أنه واحد، فهمت الهوية العربية على أنها ارتباط مباشر بهذا الواحد لكن حين ندرك أن الأصل كان متعدداً وليس واحداً، فهذا يعني أن مفهوم الهوية العربية يجب أن يختلف، إذا كان متعدداً فالمجتمع بنية تركيبية وليست بنية خيطية، المجتمع قوى متعددة طاقات متعددة ومتباينة ومتنوعة، ومن هذا التباين والتنوع يحدث التفاعل، أما إذا كانت البنية خيطاً أو قالباً واحداً، فلن يحدث ذلك التفاعل. يكون هناك تكرار مستمر لشيء موجود كل من يكرره ويستعيده وبهذا المعنى يبطل أي تقدم، ولا يكون هناك أي معنى للإبداع.

إذن مفهوم الهوية أيضاً، هذا النوع من تكرار الأصل الواحد، هذا النوع من الاستعادة، من الخيطية التي تبين أن شخصية العربي أو هوية العربي هي مثل (كبة الغزل) خيط يلتف أبداً على نفسه، هذا الفهم خاطئ.. ويجب أن يعاد النظر فيه، وعلى أساس إعادة النظر فيه تصبح علاقتي داخل المجتمع مختلفة وعلاقتي بالآخر خارج المجتمع مختلفة أيضاً، إذا كان المجتمع خارج الحركة العقلية، يصبح مجتمعاً دون أي وجود للإنسان، وإذن لست فرداً موجوداً إلا بوجود الفرد الآخر المختلف عني، النقيض في الرأي لا يلغيني، بل يحييني، يكملني. هو وجهي الآخر، وحين أرى مناقضاً لي أشعر أنني أنمو أكثر من رؤيتي أشخاصاً يكررونني.

ويضيف أدونيس: لو كنت وحدي مغلقاً على نفسي لعجزت أن أعرف نفسي، وإذن فهذا الحوار والتفاعل بيني كذات وبين الآخر ككائن مختلف عني هو الذي يخلق الحركة، وإذن أنا موجود كهوية بفضل الآخر المختلف عني، واستناداً إلى ذلك يمكن أن أرى علاقتي بالآخر الخارجي.

الهوية العربية والتأثر بالغرب

مازال الحديث عن الالتباس الثالث، التباس الهوية، الهوية العربية، الخصوصية العربية المحافظة عليها في ظل ظروف الاحتياج المادي الكبير إلى الغرب، يقول أدونيس: نحن نتكلم كثيراً عن التأثر بالأجنبي ونعيب كثيراً بعضنا بمثل هذا التأثر، لكن ليس هناك وجود لحضارة أو ثقافة لم تتأثر بالآخرين. هذا شيء غير موجود إلا في الحضارات الميتة، والحضارة العربية أعطت المثل الحي على مثل هذا التفاعل مع الآخر، والآخر له مستويات عديدة.

مثلاً نحن الآن في علاقاتنا مع الغرب، العربي يأخذ كل شيء من الغرب، بدءاً من الإبرة وانتهاءً بالصاروخ، مروراً بجميع وسائل الحياة اليومية.

طبعاً الغرب بدوره وعندما كان العرب هم سادة الحضارة أخذوا عنا كما نأخذ عنه اليوم، لكن مع فوارق، أخذ بطريقة ونحن نأخذ بطريقة، نحن نأخذ الآن من الآخر منجزاته، نأخذ الأشياء الجاهزة للاستهلاك أو لتحسين وسائل الحياة اليومية، لكننا لا نأخذ المبادئ العقلية التي أدت بالغرب إلى إنتاج هذه المنجزات، نحن لا نأخذ المبادئ العلمية كما فعلت مثلاً اليابان.

في الوقت الذي نأخذ هذا الجانب المادي الذي يغمر حياتنا اليومية كلها، نرفض بعض أفكاره الأدبية، كيف يمكن أنْ أقبل بأخذ الطائرة وكل الوسائل الحياتية الأخرى، وأرفض أن آخذ شكلاً أدبياً؟ ثم الآخر الأجنبي ليس واحداً، إلى جانب المطامع السياسية الغربية، هنالك حركة إبداعية، إذا درسنا الحركة الثقافية الفرنسية على سبيل المثال وبشكلٍ خاص الشعر، نرى أن أعظم ما كتبه الشعراء الفرنسيون منذ بودلير وحتى اليوم هو ما مثل ثورة على الغرب وبشكلٍ خاص على الغرب الصناعي التكنولوجي.

هذا الشعر الذي يثور على حضارته في جانبها التقني الجانب الذي لا يقيم أي وزن للإنسان، هذا لا أعده ـ شخصياً ـ غريباً، وإنما أعده جزءاً مني، كيف أعد هذا الغربي الثائر على الغرب غريباً أو أعده عدواً للعرب.

إذن الغرب مستويات، هناك الغرب الذي يبدع أفقاً جديداً للإنسان ويسهم في تقدم البشرية وهناك غرب على العكس، الشيء نفسه بالنسبة للعرب، وإذن هذا التمييز في علاقتي بالآخر إذا لم نقم به تختلط علينا أمور كثيرة وفي طليعتها ما أسميته بالتباس الهوية.

الالتباس الرابع، التباس المفهوم

نحن في الماضي، وحتى العصر العباسي، كانت الغلبة في الثقافة للقيم المرتبطة بالسلطة السائدة أو النظام السائد، المفهوم السائد في الماضي والذي لا يزال سائداً على مستوى المؤسسة، هو أن الشعر إعادة صياغة لمعنى مشترك سابق، وكلنا يعرف قول الجاحظ (المعاني مطروحة في الشارع، ولا جديد عند الشاعر يقدمه وإنما الجديد كيف يصوغ هذه المعاني)، المعاني إذن موجودة بشكلٍ مسبق وليس على الشاعر إلا أن يعيد صياغة هذه المعاني، معنى ذلك أن الشاعر يقدم للقارئ ما يعرفه ـ القارئ ـ مسبقاً ولو قرأتم الشعر العربي، المديح مثلاً لرأيتم أن للممدوح صفات واحدة يكررها جميع الشعراء الذين يكتبون المديح، وكذلك في الغزل والرثاء والهجاء ذلك المفهوم إذن وأكرر أنه كان صياغة لما هو معروف.

ويضرب لنا مثلاً ببيت شعر للمتنبي يقول:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

والشاعر نفسه يقول:

شيم الليالي أن تشكك ناقتي

صدري بها أفضى أم البيداء

ويضرب مثلاً آخر بأبي تمام، حين يقول:

السيف أصدق أنباءً من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب

والشاعر نفسه يقول:

مطر يذوب الصحو منه

وخلفه صحو يكاد من النضارة يمطر

ويقول أدونيس متسائلاً: ما الفرق بين على قدر أهل العزم تأتي العزائم، والبيت الثاني للمتنبي، والسيف أصدق أنباء، والبيت الثاني لأبي تمام.

ويقول مجيباً: الفرق، كما الفرق بين مفهومين، البيت الأول للمتنبي لا يقدم شيئاً على قدر أهل العزم تأتي العزائم مفهوم عام مشترك، أعاد صياغته الشاعر بلغته، ولم يقدم أي شيء جديد، والشعر هنا عبارة عن واسطة بين الشاعر والمتلقي، وكذلك في البيت الأول لأبي تمام مفهوم عام مشترك، لكن "مطر يذوب الصحو منه" "وخلفه صحو يكاد من النضارة يمطر"، هذا القول ليس مفهوماً عاماً مشتركاً، وإنما هو رؤية شخصية، قامت على أساس جديد من تكوين علاقة جديدة بين المطر الذي يبدو وكأنه صحو، والصحو الذي يبدو كأنه مطر، وإذن هذه العلاقات الجديدة بين الشاعر والشيء وبين اللغة والشيء خلقت عالماً آخر، على القارئ أن يأمل فيه لكي يستنتجه، وإذن فحين نتكلم عن الشعر الحديث فإننا لن نفهم شيئاً إذا لم نضع في اعتبارنا الفرق بين مفهومي الشعر.

التباس الممارسة

الالتباس الخامس هو التباس الممارسة، تحدث عنه الأستاذ أدونيس، فأشار إلى اللبس الخطير الذي وقع فيه القارئ من جراء قراءته لنصوص رديئة تنتمي إلى الحداثة بشكلٍ أو بآخر.

وقال: من الخطأ أن نحاكم الحداثة من خلال تلك الممارسات السيئة، وقال إن هناك نماذج جديدة ورديئة ومن الخطأ بالنسبة للقارئ الحقيقي للشعر أن يحاكم الحداثة استناداً إلى نماذج يجب أن نعرفها أولاً، هل هي شعر أم لا؟ القارئ الحقيقي خلاق، ويقول أدونيس: إن القارئ شاعر آخر، وليس له الحق أن يدين حركة بكاملها استناداً إلى نماذج رديئة تملأ صفحات الصحافة، التي ساعدت في نشر هذا الابتذال الذي يتسمى بالحداثة.

وأخيراً يستخلص أدونيس من هذا الالتباس شيئين هامين هما أن الحداثة ليست ضد القدامة أو القديم، والشعر الجديد ليس ضد القديم وليست هذه هي المشكلة.

الشعر شعر إما أن يكون رديئاً وإما أن يكون جيداً، وبالتالي فليس هناك حديث أو قديم.

يقرأ نماذج من شعره القديم

قرأ الشاعر أدونيس بعد حديثه عن الحداثة في الأدب العربي، نماذج شعرية قديمة لم يكن يتمنى الحضور سماعها، بالقدر الذي تمنوا أن يستمعوا إلى جديده.

المناقشات

في فقرة المناقشة طرحت عدة تساؤلات بعضها اعتراضية على ما ذكره المحاضر وبعضها استفهامية عما قاله أدونيس في المحاضرة ومما تضمنته كتبه المختلفة، نورد ما قاله أدونيس مجيباً على النقاط المطروحة:

- في رد على سؤال وجه إليه حول تفسير ما قاله في كتابه ـ الثابت والمتحول ـ "إن العرب شعب ليس حياً في الحاضر وليس له مكان في المستقبل... إلخ قال: لا شك أن القراءة السريعة لكتاب الثابت والمتحول تؤدي إلى مثل هذه الاستنتاجات، علماً أنني قلت في مقدمته وفي أمكنة

عديدة، أنني أميز الثقافة العربية بمستويين المستوى الأولى هو ما ساد، والثاني ما كان مهمشاً أو مكبوتاً بشكلٍ أو بآخر، وقلت إن الثقافة العربية التي سادت والتي لا تزال سائدة على مستوى المؤسسة تظهر أن العربي ينفر من التجديد وأنه دائماً متعلق بالتقليد وأنه يريد أن يعود إلى الماضي، ولكن هذا ليس حكماً على الثقافة العربية أو على العربي بوصفه عربياً، هو حكم يستند إلى هذه الثقافة السائدة والتي نعرفها جميعاً، وإذن شخص يكتب كتاباً من ثلاثة أجزاء باسم "الثابت والمتحول" بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، لا يمكن أن يصف العرب بأنهم جميعاً اتباعيون.

لا تحاكم التجربة الحديثة بمفاهيم قديمة

● وحول الشكل الشعري التعبيري... والخروج من الإيقاع والموسيقى ومسألة الغموض يقول مجيباً على سؤال آخر: لقد ذكرت في حديثي الماضي.. أن هناك ضرورة للتمييز بين مفهومين للشعر، المفهوم الذي كان سائداً ولا يزال والمفهوم الذي يحاول كتاب العصر الراهن العرب أن يؤسسوه للشعر.

ويقول: إننا لا نستطيع أن نحاكم الحركة الشعرية الحديثة بمفهومات قديمة، يمكن أن نحاكمها شعرياً بمعايير ومقاييس تنطبق على نتاج محدد في القديم لا نستطيع أن نأخذ هذه المعايير وننظر عبرها إلى كتابة جديدة تصدر عن مفهوم جديد ومختلف للشعر وبناء على ذلك فمفهوم الشكل قد تغير ومفهوم المضمون أيضاً لم يعد فكرة موجودة في الذهن، والشكل إناء نأتي بهذه الفكرة ونضعها في الإناء، أصبح الشكل هو نفسه المضمون، المضمون هو مجموع علاقات بين الكلمة والشيء وبين الشاعر والشيء وبين الشيء والشيء.

وهذه العلاقات لا تنفصل إطلاقاً عن اللفظ.

أما عن الغموض فيقول: الغموض مسألة نسبية، دائماً هناك غموض وهناك وضوح، وما هو غامض لك قد يكون واضحاً لي والعكس، وإذن فليس هناك غموض في المطلق، لو كان الشعر الحديث كله غامضاً لما استطاع أن يفعل كل الذي فعله في اللغة الشعرية، ويعني أن هناك أشخاصاً يفهمون هذا الشعر، يجب أن نعترف أن الغموض والاستغلاق لا يؤثر ولا يفعل أي فعل.

الغموض أيضاً شيء جميل، (الزهرة) أمامك ولا تعرف ما هي، المعرفة الكاملة أمر مستحيل وضد الإنسان، يجب أن تكون هناك أشياء غامضة أمام الإنسان. من يعرف كل شيء لا يعرف شيئاً، الله وحده يعرف كل شيء، ولذا علينا أن نعيد النظر في مسألة الغموض، ثم إنه لا يوجد لدينا شيء غامض. من مصيبة الثقافة العربية أنها لا غموض فيها، أي لا أسئلة فيها، وبهذا المعنى، أنا أدعو إلى مزيد من الغموض لأنني أدعو إلى مزيد من الأسئلة.

- وحول التراث وإثارة بعض السائلين أن المحاضر قد هاجم التراث العربي... يقول: لقد بنيت الأحكام التي قيلت على فهم غير دقيق لما قلته، أنا لم أحكم على التراث، كنت دقيقاً جداً فيما قلت، قلت إن الأصالة، كما تفهم اليوم على المستوى الشائع، هي نوع من التخلف ولم أعن أن التراث أو الكلام عنه تخلف.

أدونيس ... لماذا؟

- وحول سؤال وجه إليه عن سبب اختياره لاسم (أدونيس) قال: عندما كنت طالباً في الصف الثاني قبل البكالوريوس، كنت أكتب باسمي علي أحمد سعيد ... كنت أكتب مقطوعات وقصائد قصيرة وأبعث بها إلى المجلات والصحف في ذلك الوقت وكانت لا تنشر، وحزنت كثيراً لذلك، وفي تلك الفترة قرأت في مجلة عن أسطورة (أدونيس) إله الربيع والحب، ومع ذلك قتله خنزير بري وسال دمه على نهر إبراهيم الذي اسمه في

الأساس نهر أدونيس في لبنان، استهوتني الأسطورة وقررت أن أسمي نفسي أدونيس لأن هذه الصحافة التي لا تنشر لي هي هذا الخنزير البري، وفعلاً كتبت مقطوعة ـ كان ذلك في عام 48 وكانت مسألة فلسطين وتقسيمها في أوج حدتها ـ كتبت حول هذا الموضوع، وأرسلتها، فنشرت بسرعة، وأرسلت مقطوعة أخرى فنشرت في الصفحة الأولى من الجريدة، مع إشارة: المرجو من أدونيس أن يحضر إلى مكاتب الجريدة، ذهبت إلى الجريدة، ولأنني فقير جداً ـ أنا نشأت في قرية فقيرة ولم أدخل المدرسة إلا عندما كان عمري في الرابعة عشرة ـ وعندما ذهبت إلى الجريدة وقلت لهم أنتم تطلبون من أدونيس أن يحضر، فأنا أدونيس، وبتلك الهيئة البسيطة شبه حافي القدمين، لم يصدقوا في البداية، وأبدوا اندهاشهم. المهم أنه ومنذ ذلك الوقت واسم أدونيس قد غلبني وأصبح لصيقاً بي.

على مدى ساعتين استمر الحوار بين الحضور وبين الشاعر أدونيس، كانت التساؤلات صريحة وكانت الإجابات أكثر صراحةً، كل ما يتعلق بالحداثة وبالتراث والمعاصرة، وكل ما يتعلق بالشعر الحديث والشعر الحر، مدد بهدوء على مبضع الفكر الأدونيسي، ليقدم لكل المستفهمين جواباً يكاد يكون مقنعاً في أغلب الحالات.

جريدة "عُمان"

مسقط/14 نيسان 1988

أميل إلى دراسة النص

بوصفه نصاً خارج كل تصنيف مسبق

الشعر والفكر واحد .. والاختلاف بينهما هو على طريقة التعبير.أدونيس، يخلخل في المدى الشعري العربي منذ منتصف الخمسينات وحتى اليوم. بعضهم يراه زبداً، وبعضهم يراه مبدعاً متفرداً في سمت رؤيته وفنه، وهو دائماً هدف ومفترق للصمت والكلام في الحياة الشعرية العربية المعاصرة.

ليس غريباً ذلك، فكلمات أدونيس، أشعاره، تنقلك إلى عالم من الدهشة والحلم، تتحرك الرؤية فيه بين الممكن والمستحيل، لا يجاملك، كما لا يجامل المألوف السائد، تاريخاً كان أو شعراً، أو فناً، أو رؤية فكرية ما لم يتميز، يتفرد في كل ما حوله وما قبله.

الحوار التالي مع أدونيس لا يبحث عن رؤيته للإنسان والوجود، فذلك أمر يفصح عنه شعر أدونيس، لاسيما "مفرد بصيغة الجمع" إن توفرت للقارئ رؤية ما خلف الكلمات، أو ما بينها، لكن هذا الحوار يتتبع آخر أخبار أدونيس وينقل في بعض جوانبه ملامح من رؤيته في بعض مسائل الفن، وفي بعض قضايا الوجود الكبرى، وفي بعض ملامح الشعر المعاصر في العالم.

● ما هي مجموعاتك الشعرية التي ترجمت إلى اللغات الإنسانية الأخرى؟

❖❖ ترجمت بضعة دواوين وليس كل شعري، وظهرت بالفرنسية مباشرة دراسة نقدية حول الشعرية العربية، وهي المحاضرات التي ألقيتها في الكوليج دوفرانس.

أما الكتب التي ترجمت حتى الآن في "أغاني مهيار الدمشقي" ترجمت إلى الفرنسية والأسبانية وأخيراً إلى النرويجية. ثم كتاب "التحولات

والهجـرة" وصـدر باسـم كتـاب "الهجـرة" بالفرنـسية، ثـم كتـاب "وقـت بـين الرمـاد والـورد" وظهـر باسـم "قبر مـن أجـل نيويـورك" بالفرنـسية ومـن ثـم بالأسـبانية، وظهـر أيضاً "المطابقـات والأوائـل" مختـارة مـن "كتـاب قـصائد الخمـس". بالإضـافة إلى مختـارات شـعرية أخـرى، لكـن شـعري هـو قيـد الترجمة إلى عدد من اللغات الأوروبية المهمة.

● وبالنـسبة للكتـاب الـذين ترجمـت لهـم إلى اللغـة العربيـة، فقـد ترجمت للعديد من الكتاب الكبار في العالم.

❖❖ الحقيقـة ينبغـي أن أقـول، إنـني لا أعـد نفـسي مترجمـاً، والـشعراء الـذين ترجمتـهم رغـم يقـيني بـأن الـشعر لا يترجـم، كمـا يقـول الجـاحظ، ترجمتـهم لـسببين، الـسبب الأول: هـو أنـني رأيـت في رؤيتـهم إلى الإنـسان والعـالم نقاطـاً مـن التقـاطع أو الائـتلاف مـع الثقافـة العربيـة أو مـع الرؤيـة العربيـة.

والـسبب الثـاني: هـو أن هـذه التجربـة، تجربتـهم، يمكـن أن تغـني اللغـة الـشعرية العربيـة، وهكـذا اقتـصرت ترجمـاتي علـى عـدد بـسيط كميـاً مـن الشعراء مثل سان جون بيرس، وإيف بونفوا مؤخراً.

● وجورج شحادة أيضاً.

❖❖ وجورج شحادة الذي يعد عربياً.. لكن ترجمته عـن الفرنـسية، ثـم راسـين صـدر الجـزء الأول مـن مـسرح راسـين الـشعري في الكويـت، وأنـا أعتـزم أن أكمـل ترجمـة راسـين.. هـذا كـل مـا ترجمتـه وأكـرر أنـني لا أعـد نفسي مترجماً، أي أنني لا أمتهن الترجمة بوصفها حرفة.

● في الواقـع سـألت هـذا الـسؤال لوجـود خـصوصية في الاختيـار لهؤلاء الشعراء وأيضاً لمكانتهم العالمية، ويمكن أن يكـون هـذا الأمـر مـدخلاً لنـا للحـديث عـن التيـارات الـشعرية في العـالم في نطـاق التيـارات الثقافيـة عمومـاً .. طبعـاً أسـأل هـذا الـسؤال باعتبـارك قريبـاً مـن هـذه الثقافـات ومتابعـاً لهـا متابعـة دقيقـة، فهـل نـصنع صـورة لخارطـة الـشعر في العـالم حالياً، من أين نبدأ ومن أين ننطلق؟

❖❖ الحقيقة السؤال صعب جداً، وأنت تعرف وجه الصعوبة الأساسي فيه هو أنه من المتعذر أو من المستحيل أن نضع الشعر في العالم كله على طاولة واحدة، فهناك تمايزات كبرى في التجربة الشعرية المعاصرة، حين تتحدث مثلاً عن الشعر الأوروبي لا تجد كلمة عامة جداً، وحتى حين نقول الشعر الأوروبي، لأن ما يكتب في فرنسا يختلف عما يكتب في بريطانيا، يختلف عما يكتب في إيطاليا مثلاً.

● وضمن البلد الواحد أيضاً هناك اختلاف.

❖❖ طبعاً، لذلك الكلام عن التيارات في العالم هو نوع من التبسيط، وأنا لا أحب التبسيط في هذا المجال أبداً، إنما يمكن أن نستشف في اللغة الشعرية الحديثة اتجاهين كبيرين، أتكلم على طرق التعبير وليس على المضمونات.

الاتجاه الأول: هو الميل إلى التكلم على الأشياء المباشرة، الأشياء القريبة التي نعيش معها.

الاتجاه الثاني: هو النقيض تماماً، طرح أسئلة على الإنسان وعلى العالم أي الدخول في أعماق الأشياء وماهيات الأشياء.

هذان بشكل عام في ظني هما الاتجاهان الغالبان على الشعر العالمي الحديث، أي بطريقة أخرى هناك انحسار كبير للسياسي، أو لما يسمى نزعات الالتزام، وانحسار كبير على مستوى اللغة الشعرية في العالم.

● طبعاً أسأل هذا السؤال أستاذ أدونيس لأننا كنا نقرأ لك إشارات عن شاعر مثل "ريتسوس" اليوناني، ترجمة لبعض أشعاره، وأيضاً إشارة له ولمكانته في الحركة الشعرية في العالم، وأيضاً عن "أوكتافيو باث"، وترجمات "سان جون بيرس"، ترجمات "إيف بونفوا". وهؤلاء كل واحد في موقع ما من الشعر في العالم، ولكل واحد خصوصيته واختلافه عن الآخرين.. قلت من خلال هذه الترجمات يمكن أن نحدد ملامح، لا

نسميها تيارات، ملامح لطريقة النظر في الكون، في الإنسان، في الوجود، من خلال هؤلاء الشعراء.

❖❖ أيضاً هذا سؤال صعب، سؤال مهم جداً لكنه صعب.

كما قلت كل شاعر له عالم، وأحياناً يصل إلى درجة التناقض مع العالم الآخر، لكن في رأيي الكلام على هذا المستوى يجب أن ينظر إليه عبر اللغة الشعرية الخاصة بكل شاعر، ومع الأسف لا نستطيع أن نتكلم عن هذه اللغة الشعرية عبر الترجمة، لأن الترجمة تغير كثيراً، وإذا لم نذهب مع الجاحظ إلى القول إنها تفسد الشعر، لذلك (ريتسوس) عالم مختلف كلياً عن (إيف بونفوا) وعن أوكتافيو باث وعن سان جون بيرس.. إنما المهم بالنسبة لي كقارئ للشعر، هو أن أسأل أمام تجربة كل شاعر إلى أي حد حين أقرأ هذا الشاعر أو ذاك، إلى أي حد تطرح رؤية هذا الشاعر أسئلة جديدة حول علاقة الإنسان بالعالم، وعلاقة الكلمة بالشيء، وإذن قوة الأسئلة في تجربة الشاعر من أجل المزيد من إضاءة العالم، والكشف عن مجهولات العالم بالنسبة للمعيار الأساسي في تقويم تجربة هذا الشاعر، وأهمية الشعر، وأهمية الأسماء، على سبيل المثال الأسماء التي ذكرتها، هو أن كل شاعر يطرح من زاوية مختلفة. وإذن قراءتهم تغني التجربة وتساعد في تفهم الإنسان والعالم.

● عندما نتحدث عن الثقافات العالمية، نبوبها أكاديمياً بتيارات، بمذاهب ثقافية أدبية أو فكرية، بالنسبة للشعر هو الأسبق في الحياة الثقافية المحلية، العربية، العالمية، ومن خلاله تتحد هذه التيارات أحياناً.

إذا انتقلنا من الشعر إلى الحياة الأدبية عالمياً، ألا توجد تلك التيارات أو التقسيمات الأكاديمية التي يمكن من خلالها أن نضع خطوطاً عريضة للخارطة الأدبية العالمية؟

❖ ❖ أنا لا أعتقد، يمكن دائماً تقسيم الاتجاهات إلى كلاسيكية جديدة وواقعية ورمزية وسريالية. لكن أنا أعتقد أن المبدع الكبير يمثل جميع هذه الاتجاهات دفعة واحدة وفي آن واحد، يعني القصيدة العظيمة

يمكن أن تقرأها سريالياً إذا شئت، ويمكن أن تقرأها رمزياً، ويمكن أن تقرأها واقعياً أيضاً، فالشاعر الخلاق الكبير هو خلاصة لكل ما نسميه مدارس واتجاهات، ولذلك تقسيم الحركات الأدبية أو تقسيم الأدب إلى مدارس ونزعات أظن هذا كما قلت هو مجرد موقف أكاديمي وفي رأيي يحجب أكثر مما يكشف. أنا أميل إلى دراسة نص بوصفه نصاً خارج كل تصنيف مسبق.

● وإلى أي مدى هذا الأمر ينطبق على الشعر العربي المعاصر؟

❖❖ يعني على سبيل المثال، هناك كتب نقدية عربية حديثة تقول: إن في الشعر العربي اتجاهاً واقعياً، وفيه اتجاه رمزي واتجاه سريالي، وأنا أستطيع أن أزعم أمام الجمهور أنه ليس لدينا شعر واقعي أو شعر رمزي أو شعر سريالي على الإطلاق بالمعنى الدقيق للمصطلح الذي وجد وولد في الغرب، إطلاقاً: وإنما عندنا شعراء تأثروا بالواقعية، وبالسريالية وبمختلف الاتجاهات.

● وهنالك شعر أو لا شعر بالمحصلة.

❖❖ وفي الأخير هناك شعر أو لا شعر.

● أستاذ أدونيس، إلى أي مدى من خلال إطلاعك الواسع على الآداب العالمية يمكن أن نقول: إن أدبنا العربي القديم فيه ما يمكن أن نسميه صرخات كونية، صرخات إنسانية كبرى، تقف إلى جانب صرخات كبيرة انتشرت عالمياً لشعراء أجانب؟

❖❖ أنا أولاً، كي أجيب عن هذا السؤال المهم أيضاً، لا أميل إلى المقارنة بين الآداب أو التفاضل.

● طبعاً ليس من باب المقارنة..

❖❖ يعني عبقرية شعب، أو عبقرية شعر هي داخل هذا الشعب، مرتبطة بلغة هذا الشعب في الدرجة الأولى وكون شعر الشعب أو أمة يصل إلى ما يسمى بالعالمية، يقوم على أساسين، الأساس الأول هو التأصل في اللغة التي يكتب بها الشاعر، والأساس الثاني هو عمق الرؤية عند هذا الشاعر بحيث أن نصه الذي يقدمه لا يستنفد، بمعنى أنه يقرأ ويقرأ

باستمرار وبقراءات مختلفة عبر العصور، ومن هذه الزاوية نحن نستطيع الآن أن نقرأ الشعر الجاهلي قراءة جديدة كلياً لم يعرفها النقاد العرب القدامى، ونستطيع أن نقرأ تجربة صوفية قراءة جديدة كلياً، ولأننا نستطيع أن نقرأ هذه القراءة نجد أن في الشعر العربي طاقة التعبير عنه، وبهذا المعنى الشعر العربي القديم يقدم رؤية للإنسان وللعالم لا تزال حتى الآن جديدة، والقدم ليس إلا بعداً زمنياً بحتاً أو بعداً تاريخياً، الشعر لا يشيخ، الشعر العظيم دائماً جديد، دائماً حديث لكي نستخدم الكلمة التي يثور بعضهم ضدها اليوم.

● وإذا أردنا أن نحدد من تراثنا العربي القديم - طبعاً كانت هنالك إشارة عابرة، التجربة الصوفية كما قلت - تجربة بعض الشعراء، إذا أردنا أن نحدد بتسميات؟

❖❖ نعم، مثلاً الآن نقوم بترجمة مختارات من شعر أبي العلاء المعري إلى الفرنسية حين ألقيت أنا محاضرتي في الكوليج دوفرانس عن الشعر والفكر في التراث العربي، أشرت إلى أبي العلاء المعري في صفحتين أو ثلاث صفحات، وكان من جملة الحضور في القاعة، أكبر كاتب فرنسي اليوم، كاتب يجمع بين الفكر والأدب، هو الكاتب (سيوران) المشهور جداً، فبعد أن انتهت المحاضرة تقدم وقال لي بالحرف الواحد ليس عندنا في الفكر والأدب الأوروبيين اليوم ما يعادل هذا الشاعر العظيم أبا العلاء المعري عندكم. ونحن الآن نترجمه إلى دار نشر كبرى، وأنا متأكد أنه سوف يكون حدثاً شعرياً كبيراً في عالم الثقافة الفرنسية، هذا على سبيل المثال (وقد صدرت الترجمة حديثاً بالفرنسية وأحدثت بالفعل ضجة أدبية كبيرة) عندنا في الشعر الصوفي أيضاً تجارب لا تضاهى، لا مثيل لها في الشعر الأوروبي: عندنا أبو نواس، شاعر كبير ضخم لا يقل أهمية إذا لم يكن أكثر أهمية من بودلير مثلاً، إنما مشكلتنا نحن ليس في فقرنا الثقافي كما يزعم بعضهم، نحن غيابنا السياسي الذي يحجبنا، لكن عندنا إبداعات كبيرة وعظيمة جداً في الماضي وفي الحاضر أيضاً.

● بالنسبة لتراثنا العربي، وما يمكن أن نسميه ومضات إنسانية كبرى، أين نجد هذه الومضات الإنسانية من الناحية الموضوعية أو طريقة النظر إلى الكون، إلى الإنسان، إلى الوجود؟

❖❖ مثلاً نظرة أبي العلاء المعري إلى الإنسان وإلى الأشياء هي نظرة حديثة كلياً، خصوصاً بعد الثورة الفكرية التي أحدثها نيتشه في نقد الفلسفة اليونانية أو الفكر اليوناني من جهة ونقد الحضارة المسيحية من جهة ثانية، فأبو العلاء المعري اليوم يعد في انهماكه أو تجربته في ذروة الانهماكات الحديثة في النظر إلى الأشياء، مثلاً التجربة الصوفية عند النفري أو أبو حيان التوحيدي أو الحلاج في كل ما يتعلق بالنظر إلى العلاقة بين الإنسان والمطلق تعد تجاربهم في ذروة الانهماكات الكبرى الحديثة في أدب العالم. وعلى سبيل المثال أيضاً الشعر الجاهلي في نظرته إلى المحيط حوله، في هذه المطابقة، أو محاولة المطابقة، بين اللغة والأشياء، هذه أيضاً من أهم الانهماكات الحديثة في الأدب الفرنسي مثلاً وغيره من الأدب الأوروبي.

● من خلال النقاط التي أشرتم إليها الآن في حديثك يخطرني الآن سؤال له علاقة بتجربة أدونيس الشعرية وهي تجربة غنية على مستوى الوطن العربي كله وقد كان لها مفعول كبير في حياتنا الثقافية منذ منتصف الخمسينات حتى يومنا هذا. العلاقة الدقيقة والإبداعية ما بين الشعر والفكر، الفلسفة، كيف يمكن أن ننظر إليها بكلمات من أدونيس في لقائنا هذا؟..

❖❖ هذه مشكلة أيضاً، قديمة: العلاقة بين الشعر والفكر.

● أنا أقصد بين الشعرية بالمعنى الإبداعي الدقيق إنما من موقع فكري فيه شيء من الشمول في العالم، وليس بالمعنى الإشكالي كما درسوه.

❖❖ هذا يحتم علينا الخروج من التعريفات الضيقة التي أدت دوراً كبيراً في الماضي للشعر في التراث العربي، لأنك تعرف أن تحديد الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، هذا التحديد لم يعد صالحاً إطلاقاً، وإذاً يجب أن نتجاوزه لكي نفهم أو لكي يمكن الجواب عن سؤالك.

فمفهوم الشعر، إذا تجاوز مجرد الوزن، وتجاوز مجرد كتابة القصيدة، الشعر صار يرتبط بنوع النظر إلى العالم. اليوم الحدوس العلمية هي بمعنى ما حدوس شعرية لأنها قائمة على تخيلات وقائمة على افتراضات

تخيلية، الشعرية إذاً من هذه الزاوية هي كل ما يريك العالم والأشياء في حالة دائمة من التغير والتجدد، حيث تجد مثل هذه النصوص التي تريك العالم بحركة حية متواصلة ومستمرة للكشف عن الغيب أو عن المجهول، تستطيع أن تجد فكراً، الفكر هو نفسه، إذاً، هذه الحركة من استكشاف العالم واستقصائه. وإذاً جوهرياً الشعر والفكر واحد. والخلاف بينهما هو خلاف في طريقة التعبير فقط، الشعر يعبر بطريقة، والفلسفة تعبر بطريقة.

● وكيف ينطبق هذا الأمر على أهم كتاب من كتب أدونيس وهو مفرد بصيغة الجمع" الذي يجمع بين الرؤية الشمولية للعالم، للإنسان، للوجود للإنسان في الوجود، من خلال خصوصيات تراثية موجودة في تراثنا العربي القديم؟

❖ تدفعني للكلام على شعري، وأنا لا أحب أن أتكلم على شعري، وإنما سأجيب بطريقة إذا سمحت، مداورة، لأن مفهوم الشعر كما ورثناه تغير، وفي رأيي أن هذا يغني اللغة العربية، ويغني الإنسان العربي أيضاً، مفهوم القصيدة أيضاً تغير، أصبحت القصيدة تجربة شاملة لا ينفصل فيها الشعور عن التأمل ولا العاطفة عن الفكر هي الإنسان، القصيدة العظيمة هي الإنسان بوصفه كلاً لا يتجزأ، بأحلامه ومشاعره بأفكاره وتأملاته، وبهذا المعنى قصيدة (مفرد بصيغة الجمع) هي في آن تاريخ، وثقافة وسياسة، وشخص، الذي هو رمز لأشخاص أيضاً، كما أقول مفرد وبصيغة الجمع، لذلك قراءة هذه القصيدة تستلزم بالضرورة لفهمها قراءة تقريباً التاريخ العربي والشعر العربي، يعني أنا في رأيي، كل الشعر العربي وجانب كبير من التاريخ العربي والحياة العربية معبر عنها أو موجودة بشكل أو بآخر في هذا الكتاب، وإذاً فهمه يقتضي فهم هذه الأصول التي يرتبط بها هذا الكتاب.

● لو اخترنا شاهداً فيه شيء من الدقة عما أشرتم إليه الآن وللتدليل على هذه الشمولية.

❖ القصيدة أو الكاتب، كل كاتب مرتبط بلغته، بتراثه، يعيد باستمرار كتابة هذا التاريخ، يعني الحب العذري مثلاً لا يجوز أن نكرره

لكن نعيد فهمه ونعيد ممارسته، أو نعيد كتابته بشكل مختلف _ مثلاً قيس كرمز أعيد كتابته في علاقته مع ليلى بطريقة حديثة، يعني من جهة هي خلاصة تجربة قيس وليلى، وهي في الآن ذاته نظرة حديثة أو محاولة لممارسة هذه التجربة في عالمنا الراهن.

فالعلاقة داخل الشخص بين طفولته وبين ما هو الآن تشبه العلاقة على المستوى التاريخي بين حاضر هذا الشخص وماضيه الموروث، فإذا كان هناك إشكالات عديدة بين ماضي الشخص وحاضره ضمن ذاته فبالأحرى أن تكون هذه الإشكالات أكثر بكثير فيما يتعلق بالماضي التاريخي والحاضر التاريخي.

أجرى الحوار: عادل يازجي

جريدة البيان أيلول 1988

وجهاً لوجه
أدونيس وجميل حتمل

علي أحمد سعيد أو (أدونيس) الشاعر المفكر، اسم كان يثير الجدل، وما زال على امتداد المساحة التي تشغلها آراؤه أو أعماله الإبداعية. إنه كمن يلقي بالأسئلة، فلا يجد إلا الأسئلة - أو الاتهام - رداً عن أسئلته. وفي هذا اللقاء لا تبتعد الأسئلة عن مدار الأسئلة، حيث يحاول محاوره أن يتلمس نقاط التقاء في مسيرة "أدونيس" وآرائه، هذه المسيرة التي تكاد تبلغ في مجال العطاء أكثر من أربعين عاماً، حافلة بالشعر، والحداثة، والمعارك الفكرية، والاتهامات، والريادة، والتساؤلات. وقد أجرى الحوار جميل حتمل.

❖ كنت قد تحدثت سابقاً عن الحداثة الثانية، الآن تتحدث عما بعد الحداثة العربية كمرحلة قد أدت دورها وانتهت، أم تحديداً لما وصلت إليه الآن؟

❖❖ حين تحدثت عن الحداثة، لم أكن أقصد اتخاذ الحداثة كقيمة بحد ذاتها، وإنما كنت أقصد التخلص من ثقل الفكر التقليدي المهيمن على الحياة العربية من جهة، والتركيز على الإبداعية من جهة ثانية. وكنت أشدد باستمرار على أن الحداثة إطار ومناخ، وأنها ليست نفياً لما سبقها. هذا ما يعنيه سؤالك لي: أين الحداثة؟ أين الإبداعية العربية اليوم؟ أذكر أولاً بأن عبارات: المحدث، والإحداث، والحداثة أخذت أساساً من الفكر الديني، إلا أنها نقلت إلى إطار الفكر الأدبي، وكان النقد بكامله - تقريباً _ في العصر العباسي يتركز حول مشكلات الحداثة والإحداث، لذلك أرى أن كل كلام عن الحداثة في المجتمع العربي اليوم، يجب أن يوضع في إطاره التاريخي أولاً. وإذا قارنا بين ما يكتب اليوم، وما كان يكتبه ممثلو الحداثة الأول: أبو نواس، وأبو تمام، ولنضع معهما النفري والمتصوفين. أعتقد أن معظم الكتابات الشعرية المسماة اليوم حديثة، لا توغل في مسألة اللغة الشعرية، وفي مسألة العلاقة بين اللغة والعالم من جهة ثانية، كما أوغلت

لغة هؤلاء الشعراء القدامى. هنالك شعراء أفراد قلائل، أكملوا وفتحوا آفاقاً جديدة دون شك، لكن الكتابة الغالبة في الشعر العربي الحديث أقرب إلى القدامة منها إلى الحداثة، لذلك نجد عند هؤلاء الأفراد حركة استقصاء إبداعية عالية. وحين أقول: ما بعد الحداثة، أو الحداثة الثانية، فأنا أعني أننا نواجه اليوم مشكلات غير التي كنا نواجهها مثلاً في أيام مجلة "شعر": الخروج من الأطر التقليدية، ومن الشكل الموحد، ومن الوزن والقافية. المشكلة اليوم يمكن أن تكون: ماذا نقول؟ ما الأفق الذي يفتحه الشاعر العربي للقارئ العربي؟

مشكلات تجاوزها الزمن

❖ لكنك تتحدث عن مرحلة ثانية، مرحلة أخرى، إذا صح التعبير، فهل هي إعلان عن انتهاء شيء سبقها؟

❖❖ لنقل انتهاء مرحلة مجلة "شعر"، اليوم لم يعد همّ الناقد أو الشاعر أن يركز في تحديد الوزن وتحديد الشكل العمودي، وهل نكتب بشكل عمودي أم لا، نكتب بالقافية أم لا؟ فهذه مشكلات قد تجاوزناها، وكنا قد أثرناها في إطار محدد وتاريخي، كانت الكتابة فيها بالنثر أو التفكير فيها نوعاً من الإثم. أما دعوتي للحداثة الثانية، فلأن الحداثة "الأولى"، كما مورست، تحولت إلى نوع من الفراغ أو الحلقة المفرغة، وصارت أشبه بساحة تقذف فيها اعتباطاً باسم الحداثة آراء ونظريات وأفكار دون وعي دقيق أو فهم دقيق.

❖ أفهم من كلامك أن الحداثة العربية، على المستوى الزمني، لا حاجة لها أن تثبت وجودها؟

❖❖ لا، بمعنى أننا نحن الذين مهّدنا، فصار أمام الشاعر وسائل متعددة، كانت وسائله محدودة: أن يكتب قصيدة عمودية، أما الآن فتعددت طرق التعبير الشعري، فيستطيع الشاعر أن يكتب قصيدة نثر، أو قصيدة موزونة، وفقاً للنسق التفعيلي الذي يشاء، بل صار في إمكانه أن يمزج بين الأنواع. هكذا تعددت لديه وسائل التعبير وإمكانياته واكتسبت

مشروعيتها. الآن صارت قضيته ماذا لديه؟ ما عالمه الشعري؟ وإذا تفحصت المدى الذي يتحرك فيه الشاعر الغربي، والمدى الذي يتحرك فيه الشاعر العربي، لرأيت أن مدى حركة الشاعر العربي محدود جداً. محدود بالسطح الاجتماعي وبالسطح السياسي "الإيديولوجي".

أما عالم الذات، والعالم الميتافيزيقي، والعالم الجنسي، والعالم الديني، والعالم السياسي - بالمعنى اليوناني للكلمة - والعالم المكتوب، فقلما تجد شاعرا عربياً يغوص في هذه العوالم، وهذا الغوص هو أبسط ما تفرضه الحداثة عليه. أقول باختصار: إن الحداثة الشعرية العربية ، اليوم، تواجه عوامل كثيرة، بينها الإعلام ووسائله - خطر الاختزالية - ويتجلى على الأخص اختزال الحداثة - باللعب - (كتابة نثر مثلاً دون تنقيط أو فواصل، أو يقدم المفعول على الفاعل) اللعب الشكلي السطحي الذي يقدم للعين تشكيلاً يختلف عن تشكيل القصيدة الموزونة. وهو خطر يتجلى في إلغاء المشكلية، بحيث تبدو الكتابة خالية من أي تساؤل حول مسألة النسيج الفكري الذي تصدر عنه قيم الكتابة (الدين، والميتافيزيقيا، واللغة، والإنسان، والوجود) ويبدو تبعاً لذلك حداثة قصاصات وملصقات، وكأن اللغة مجرد مفردات تجمع وتفرق، وتركب على سطح الورق، مفردات لا أرومة لها، ولا تربة، بعيداً عن الإحساس كذلك باللامنتهى.

❖ أنا لا أنسى كونك شاعراً، ولكنك تبدو كمن يقصر حديث الحداثة على الشعر فقط، مع ذلك لدي سؤال يتعلق بالمستوى الفكري للحداثة، وكأن الأسئلة التي طرحها من يسمون "رواد النهضة العربية" لم تجد أجوبتها إلى الآن، أو أنها قلصت، وكأن من المستحيل أن يعاد طرحها الآن على الرغم من مرور سبعين أو ثمانين عاماً؟

❖❖ كانت أسئلة رواد النهضة من طبيعة أيديولوجية في الغالب، إنهم أعادوا أسئلة العرب في العصر اليوناني. كان العربي القديم يقول: كيف آخذ الفكر اليوناني وأظل مسلماً؟ هكذا حلت مشكلة الحضارة الغربية محل مشكلة الحضارة اليونانية. بل أذهب أبعد من ذلك، كان مفكرو

العرب القدامى ـ على الأخص ابن رشد ـ أكثر جرأة، وأكثر تعمقاً في طرح السؤال من المفكرين الذين سميناهم مفكري عصر النهضة، هنالك أشخاص ساروا في نمط ابن رشد، لكنهم لم يصلوا إلى ما وصل إليه، ولم يطوروا ما انتهى إليه. وهؤلاء على أهميتهم أهملوا أيضاً في حركة التغيير. إن أشخاصاً مثل شبلي شميل، ممن ساروا في التيار العلمي إجمالاً أهملوا، وأبرز أشخاص آخرون غيرهم.

بوادر جديدة

❖في عودة إلى الشعر، تقول، إن الممارسة الشعرية العربية استنفدت نفسها. هل ينطبق هذا الحكم على تجربتك أيضاً؟

❖❖ أين قلت ذلك؟

❖في حوار معك، قد نشر في إحدى المجلات العربية.

❖❖ إذا كنت قد قلت هذا، فبالمعنى الذي أشرت إليه سابقاً، وهو أن الإطار الذي نشأ فيه، ما سميناه اصطلاحاً الحداثة، والذي أعطته مجلة "شعر" سمته الرئيسة، ما تزال الحركة الشعرية العربية الراهنة تعبر في حدوده تقريباً قليلاً أو كثيراً. بهذا المعنى قلت: إن هذه الممارسة انتهت، ويجب أن أنطلق إلى ما هو أبعد وأوسع، هذا طبيعي، وأنا شخصياً أعد تجربتي من ضمن هذه الممارسة، وما أعمله اليوم إنما هو الخروج من هذه الممارسة، وعملياً فقد بدأت هذا الخروج بتركي مجلة "شعر" عام 1964.

❖ أنا لا أجري وراء المتناقضات لكنك من قبل قلت: إن الشعر الحقيقي هو إنتاج "المختلف"، وإيصال الانفصال؟ كيف؟

❖ من المفيد أن نتحدث عن هذه الأشياء على الرغم من صعوبتها، حين نأخذ الشعر الجاهلي أو العباسي مثلاً، نجد أن الشعراء الذين يتبعون الخط المدرسي يسلكون طريقاً افتتحه شاعر معين، يراقبون كيف يستخدم لغته، كيف يعبر عن الأشياء، ما الموضوعات التي يتناولها، ثم يدخلون في هذا العالم الذي أوجده شاعر، ويقومون بالتنويع، ويستفيدون منه بشكل أو بآخر، أما الشاعر الحقيقي الذي يجدد، فهو الذي يستفيد

من طريقة تعامل من سبقه مع اللغة، من طريقة استخدامه لهذه اللغة، حيث يستوعب هذه الطريقة ويتمثلها، ويوجد لغة جديدة مختلفة، وعالماً جديداً مختلفاً، وقد يكون مناقضاً بدلاً من أن يتابع الشاعر القديم في صوره في الألفاظ والعلاقات التي أقامها بينها وبين الأشياء، مثلما يحدث الآن. فهنالك اليوم عدد قليل من الشعراء المبدعين، يأخذ آخرون ألفاظهم وصورهم وصياغتهم، ويعيدون تركيب هذا كله بشكل أو بآخر، وهذا لا يجدد ولا يعطي حيوية للتراث. وبهذا المعنى أقول: يجب أن يحيا الشاعر في قلب التراث، متأثراً باللغة وعبقريتها، لكي يقدر في الوقت نفسه أن يوجد من هذه العبقرية عالماً لم يسبقه إليه أي شاعر من قبله. هذا ما أقصده بإيصال الانفصال، أي أن تنفصل عما أنتج، لكي تتأصل في الأداة المنتجة التي هي اللغة.

الشاعر والتراث

❖ أنت تحكم على الثقافة العربية الحديثة بأنها قد جاءت عموماً من الماضي - بمعناه الرجعي - أو من الخارج، هل كانت القصيدة الجديدة التي مثلتها تجربتكم خارج هذا الحكم؟

❖❖ حين أقول: إن الثقافة العربية السائدة هي إما استمرار للماضي أو تنويع عليه، أو إنها اقتباس، أقول بالمقابل: إن الشعر مختلف، فإنني أعني أن الشاعر حين يكتب بلغة شعرية عربية مغايرة للغات الأخرى، ويدرك سر هذه اللغة وعبقريتها وخصوصيتها، فإنه بحكم ذلك مرتبط جذرياً بالتراث العربي، شاء أم أبى، ومن هنا تأتي أهمية الشعر، ومن هنا يمكن التوكيد على أنه ليس هنالك نتاج ثقافي عربي يعبر عن الهوية العربية اليوم، كما يعبر الشعر، على الرغم من مشكلاته والمآخذ التي قد تؤخذ عليه.

❖ تشير أيضاً إلى أن كل مرحلة فكرية جديدة تجيء تعبيراً عن متغيرات محيطة. بم ترتبط الحداثة الشعرية العربية على هذا الأساس؟

❖❖ أولاً استفدنا من التجربة الغربية، خصوصاً في بعض التنظيرات. فكما أخذنا من الصناعة والعلوم أخذنا من النقد والتنظيرات الغربية، لكن الثقافة الغربية - وهنا وجه المفارقة - فصلتنا عن عمقه الإبداعي، وربطتنا بسطحه الظاهري. وسآخذ - هنا - نفسي مثلاً، فأنا تعرفت على التصوف من خلال السريالية، واكتشفت أهمية أبي نواس وأبي تمام من خلال اكتشافي بودلير ومالارميه. فهذا لم أتعلمه مع الأسف، لا في الجامعة ولا في المدرسة، وأعتقد أن هذا شأن الأجيال العربية كلها، فلو كنا نظرنا إلى التصوف مثلاً نظرة حديثة، لكانت نظرتنا إلى السريالية مختلفة. هكذا تعرفت إلى أعمق ما في التراث العربي عبر قراءاتي لبعض الغربيين. اكتشفت سر ما يسمونه الشرق بالمعنى الحضاري من رامبو. ولئن كان هناك شعر عظيم في أوروبا، فهو أولاً الشعر الذي ثار على "أوروبية" أوروبا، والذي ارتبط بهذا العالم المشرقي، والذي انفصلنا عنه بعامل الاستعمار الثقافي الغربي، ومؤسساتنا وأنظمتنا - مع الأسف - سارت مع هذا الاتجاه وما تزال برامجنا ومؤسساتنا وكل جامعاتنا تسير في هذا الاتجاه.

حضارتنا والثقافة الغربية

❖ كأنك هنا تقول: إن الغرب كان مفتاحاً لفهم أنفسنا؟

❖❖ أنا هنا أتحدث عن نفسي، لكن هذا المفتاح كان سلبياً، يعني أن الثقافة الغربية لم ترد الانفتاح على حضارتنا، بل بالعكس، كانت تعلمنا ما يحجبنا عن البعد الحضاري، ولكنني أتحدث عن مسألة شخصية بحتة، إن قراءاتي لبعض الشعراء الخلاقين نبهتني إلى أهمية شعرنا العربي، وإلى أهمية الإبداعات العربية.

❖ في جواب سابق، قلت: إن الفكر العربي "النهضوي" ارتبط بالغرب (الفكرة الماركسية أو الفكرة القومية). ألا تعتقد أن الحداثة الشعرية العربية ارتبطت بالغرب أيضاً، أعني مفاهيم الحداثة هذه؟

❖❖ المفاهيم نعم، لقد أفدنا من التنظيرات جداً، لكن هذه التنظيرات لو عدت إليها لوجدتها موجودة في تراثنا في شكل إشارات وآراء مقتضبة

ولمعات نقدية. فكل ما يقال عن الشعر مثلاً من أنه كشف وحدس وتخط وتجاوز، تراه مبثوثاً في تراثنا، كما حدث في اليونان مثلاً، فبذور الأفكار اليونانية أو معظمها كانت موجودة في الحضارات البابلية والمصرية والسومرية. لكن يأتي فضل اليونان وأهميتهم من أنهم وضعوا هذا الهواء المشترك في نظريات وفي أنساق فكرية. وتابع الغربيون هذا، بينما بقينا نحن أسرى الانطباعات. ولهذا، فإننا على مستوى النسق والنظرية أخذنا هذه الأشياء عبر الغرب، لكن علينا أن نعيد النظر فيها انطلاقاً من اكتشافنا لحضارتنا. جلجامش مثلاً أخذناها عن طريق الغرب، لكن قراءاتنا لجلجامش يجب أن تختلف عن قراءة الغرب لها، وهكذا.

❖هل يمكنك بمثل هذا الكلام أن ترد على من يتهمك بأن كثيراً مما قلته في نظرية الشعر أخذته عن نقاد غربيين وبشكل مطابق؟

❖❖ أنا أشرت مرتين في بداية مجلة "شعر"، في دراستين قدمتهما، واحدة اسمها (محاولة لتعريف الشعر الحديث)، والأخرى (في قصيدة النثر)، أشرت إلى أنني أعتمد على مصادر غربية، لتوضيح نظرية الشعر الحديث. وقلت هذا في المقالة الثانية، (في قصيدة النثر)، حيث ذكرت أنني اعتمدت على تنظيرات في هذا الموضوع، وبخاصة على كتاب مشهور، وهو أطروحة دكتوراه (لسوزان برنار). لقد كررت وأكرر: إننا في بداية أعمالنا ونشاطاتنا كانت معرفتنا بالثقافة الأجنبية وباللغة محدودة، فاجتهدنا لننقل إلى القارئ العربي مناخاً آخر مختلفاً لكي يفكر فيه. ولدينا أخطاء ومآخذ كثيرة، وهذا من طبيعة الأعمال الأولية، أضف إلى ذلك أن القضايا التي كنا نجابهها، كانت جديدة، وليس في موروثنا النقدي ما يفيدنا في بحثها وتحليلها. وهذا مما اضطررنا إلى الإفادة من النقد الأوروبي وتحليلاته. لكننا وضعنا هذه الإفادة، أي ما اقتبسناه، في سياق جديد مختلف، وهذا هو المهم.

❖ أنت تؤكد على الربط بين الثقافة والسياسة، ومن ضمنها الشعر، لكنك ترى أن القصيدة تقع خارج الإيديولوجيا، كيف تحل ذلك؟

❖❖ كلمة سياسة أصبحت فارغة، مثل كلمة حداثة، حين يتضمن أي شيء، فهذا يعني أنه لا يتضمن شيئاً. السياسة لها مستويات: هنالك

السياسة اليومية، والسياسة السياسية المهنية، والسياسة بمعنى بناء الإنسان لخلق عالم جديد، وبناء مؤسساته الجديدة بعظمة الإنسان، بهذا المعنى كل شيء سياسة حتى الحب، إذن هذا المستوى: الشعر والثقافة وكل شيء سياسة. لكن يجب أن نفصل هنا بين التعبير الشعري والتعبير السياسي، لا يجوز أن يكون الشعر تابعاً للسياسة السياسية، أي السياسة كمهنة أو السياسة كمؤسسة، أو للسياسة حتى كأيديولوجيا، ومن هنا تكون القصيدة سياسية وغير سياسية في الوقت نفسه.

معنى الواقع

❖ في أحد تعريفاتك للشعر، تقول، إنه ما يناقض الواقع؟

❖❖ الواقع له مستويات عديدة: هنالك واقع اللحظة التي نعيش فيها، وهناك واقع الأشياء المادية، وواقع الأشياء السياسية، والواقع المرئي، وهناك واقع وراء هذا الواقع المرئي، حين أقول: إن الشعر نقيض الواقع، أعني بذلك لا نقيض الواقع بالإطلاق، لأن هذا مستحيل، فنحن جزء من الواقع، لكنني أعني ضد الواقع المؤسس، المجمد، المباشر، المبتذل، المكرر الذي لا يساعد في الكشف عن حقيقة العالم، أو عن أسرار الحياة الإنسانية. بهذا المعنى يكون الشعر ضد هذا الواقع، لكن لا يمكن أن يكون الشعر هذا الواقع بالإطلاق، لأن الشعر تحديداً هو الواقع بأسمى تجلياته.

لهذا عندما نحلل مثل هذه الأمور، يجب أولاً أن نتساءل عن المعنى المقصود بالكلام أو بالمصطلحات في سياقها الخاص. وأعتقد أن عدم تدقيقنا في المصطلحات، أو التساؤل حولها، هو الذي يوقع النقد العربي والحوار العربي الدائر بين المثقفين في سوء تفاهم غير مسوغ. ولو تفاهموا حول تحديد مصطلحاتهم، لكان سوء التفاهم أقل بكثير، لا يمكن لأي شعر حتى الرمزي أو اللاواقعي منه أن يكون خارج الواقع، فهذا مستحيل، ولكنني أفهم الواقع بشكل مختلف.

❖ عن الشعر تقول: إن القارئ لا يمكن أن يغير نظرته له، حتى يتغير منظوره الثقافي بكامله، وإلى أن يحدث ذلك: هل يظل الشعر معزولاً؟ وهل تشعر أنت بمثل هذه العزلة؟

❖❖ أنا لست معزولاً، خذ الأشياء الواقعية: أولاً شعري يقرأ في كل الأقطار العربية. ثانياً: إذا كان هنالك شعر أثر في اللغة العربية، فأنا أعتقد أنني الأكثر تأثيراً بين الشعراء في اللغة الشعرية العربية اليوم. أنا لا أشعر بعزلة أو بأي أزمة على هذا المستوى. أشعر بأزمة على صعيد التطور العام في المجتمع العربي، فنحن في نهايات القرن العشرين، وما زلنا نمارس الرقابة، ما زلنا نخاف من قصيدة، نخاف من كتاب، وهذا هو الذي يولّد في الشعور بالعزلة. لكنني شاعر أمارس لغة شعرية خاصة، وأوجدت عالماً شعرياً متميزاً. فأنا على العكس سعيد جداً، لأن شعري مؤثر ومقروء في كل الأقطار العربية، وآرائي منتشرة، أحياناً في السر. وأحياناً في العلن. يعني على هذا المستوى لا أشكو على الإطلاق من أي أزمة، وأزمتي هي أزمة عامة، أزمة المجتمع العربي بعامة.

المثقف الرقيب

❖ في إحدى حواراتك الأخيرة، تقول: إن المثقف هو القامع الأول. ومن قبل كنت ترى مصدر القمع في السلطة، فكيف تفسر هذه النقلة بين فهمين يبدوان متناقضين؟

❖❖ السلطة هي المسؤولة بوصفها صاحبة القرار، هي المؤسسة التي تقرر وتنفذ. والمثقف هو الذي يفتي ويراقب، من الذي كان يمنع مجلة "شعر"، ويمنع الدواوين الآن؟ ليس الشرطة مباشرة، بل المثقفون الرقباء الذين يرفعون التقارير إلى الشرطة. أنا أعرف مثقفين يمارسون الرقابة وقراءة الكتب، ويرفعون التقارير للسلطات لكي تمارس السلطات القرار. لأن القرار ليس بيد المثقفين، إذن فالقامع الأول بالمعنى الثقافي العميق، هو المثقف المرتبط بالسلطة.

تصور لو اتفق جميع المثقفين أن لا يكتبوا يوماً واحداً، ليضربوا يوماً واحداً عن الكتابة انتصاراً للحرية، عندئذ ماذا تفعل السلطة؟ تضعهم في السجن مثلاً؟ حسناً ليناموا ليلة هنالك من أجل الحرية، وعوضاً عن أن

يفعلوا ذلك، انظر اليوم إلى صفحات المجلات والجرائد فسترى في معظمها دماء المثقفين تسيل عليها من كل جهة، أي أنك لن تجد فيها سوى الأهاجي، والشتائم والنقد الجارح والتشويه بمختلف أنواعه. من يقوم بهذا؟ إنهم الكتاب المثقفون. اليوم لا تستطيع مثلاً أن توقع بياناً من مثقفين مختلفين في وجهات النظر. بيان بحد أدنى مشترك، هو منع مؤسسات الرقابة في الأقطار العربية، لا تستطيع أن توقع ذلك، وهنا أرجو أن لا يفهم نقدي للمثقفين على أنه مدح للشرطة، كما قد يسارع إلى ذلك المثقفون أولئك، شرطة آخرون، وإذا كنت ضده هنا فذلك لأنني أساساً ضد الشرطة العقلية والثقافية.

❖ ما دمنا في صدد الشأن الشخصي، سأسألك عن الجائزة الدولية للشعر التي حصلت عليها منذ فترة: هل ترى أن وجودك الحالي في أوروبا - أقصد الوجود الجغرافي - قد ساهم في تكريس هذا الموقف الاعتباري المطلوب لتجربة شعرية تمثلها؟

❖❖ السبب الجغرافي يساعد، أعني أنه يسهل الاتصال والانتقال، ويسهل العلاقات دون شك. كنا في وسط فيه التنقل والاتصال وهذا كان حاجزاً، لكن في النهاية يبقى كل هذا لا قيمة له إذا لم يكن للعمل الأدبي مثل هذه القيمة، فإنه يفرض نفسه طال الزمن أو قصر، لكن مثل هذه العوامل تساعد هذا العمل الأدبي على أن يفرض نفسه بسرعة أكبر.

❖ ألا ترى أن الغرب لا يتعامل معنا بمثل هذه الموضوعية، يعني أنه يقبلنا بمقدار ما نخضع له؟

❖❖ أعتقد أن هذه النظرة مبالغ فيها، وهي تأتي منا في الدرجة الأولى أكثر مما تأتي منه، نحن لدينا عقدة نقص تجاه الغربي، ولا نصدق أن أياً منا قادر على أن يؤثر، أو يوجد له بعداً شخصياً في الغرب، لذلك فأي واحد من العرب يصل إلى مرتبة ما، بدلاً أن يقال عنه: إنه قادر ولديه عطاء كبير، وأن الشعراء الغربيين ليسوا أفضل منه، بدلاً من هذا القول، وهو قول صحيح، يقال العكس: إن له علاقات وتابع، هكذا. هذا مرض عند بعض المثقفين العرب، أو عند معظمهم، وهو مرض القصور،

أو من مركبات النقص التي تجعلنا لا ننظر إلى أنفسنا إلا بمنظار التبعية. الشعر العربي اليوم قادر على أن يؤثر في الشعر الفرنسي والغربي، لكن لا أحد منا يرى ذلك، والفرنسيون يرون ذلك. وصحيح أن مسألة الترجمات تخضع دون شك إلى اعتبارات كثيرة، لكن ضمن هذه الاعتبارات هنالك أشياء تترجم، لأنها تمثل قيمة، أي: ماذا يعني دار (فايار)، وهي دار كبيرة، أن ترحب بكتاب مثلاً لأبي العلاء المعري، إذا لم يكن هذا الكتاب بحد ذاته قيّماً؟

قد لا يكون لأحدنا علاقات في فرنسا، لكن ما الذي يدعو ناشراً في السويد وناشراً في أسبانيا وناشراً في النرويج وفي تركيا واليابان والصين، أن ينشروا له إذا لم يكن لأثره قيمة بحد ذاته؟

❖ أخيراً هل تحلم؟ وما أجمل أحلامك؟ وما مداها؟

❖❖ أن تكون العروبة فناً لتجاوز الكلام إلى الحياة، أن تعرف كيف تكون جواباً عن تحديدات العصر، أن تجد حيويتها في السؤال لا في الجواب، وفي المجهول لا المعلوم، وفي اللامنتهي لا في المنتهي، أن تحب الفكر الذي يرج ويقلق، أن تحب الأدب الذي يدفع اللغة إلى حدود ما لا يعبر عنه، وأن تحب اللغة التي لا تنطق بقدر ما تحفر. وتهبط، وتغوص، وتزلزل، أن يقدر العربي فيها، وباسمها، أن يمارس السياسة حتى إن لم يكن من ورثة السلطة أو عضواً في حزب حاكم أو قائداً، وأن يمارسها بوصفه مواطناً وفقاً لحريته وأفكاره وقناعاته، وأن يتمكن العربي فيها، وباسمها، من الذهاب إلى أي قطر عربي، كما يتنقل في بيته ساعة يشاء وكما يشاء.

دون أحلام كهذه أخشى أن تصبح العروبة وطن أوهام، وطناً للحكايات والخرافات، وطناً يسكنه أشخاص غير مرئيين، وطن أصداء وظلال، وطن "أبالسة" و"عفاريت" و"جن" و"حوريات".

جميل حتمل

مجلة العربي العدد 371، أكتوبر 1988

أصبحت أدونيس بالصدفة

❖ «أدونيس»... لماذا؟

❖❖ حين اخترت هذا الاسم كان ذلك بمحض المصادفة. كنت لا أزال في الصف الثاني الثانوي وكنت أكتب، وأحاول أن أنشر باسمي الحقيقي «علي أحمد سعيد»، ولكن صحف ذلك الوقت (أواخر الأربعينات) كانت تصر على عدم نشر ما أكتب.

وذات يوم قرأت أسطورة الإله الفينيقي «أدونيس» وكيف قتله الخنزير البري وكيف بعث حياً في آخر الأسطورة. أحسست أن هناك تطابقاً بين وضعي وبين حكاية «أدونيس» الأسطورية. فتلك الصحافة التي لا تنشر لي هي ذلك الخنزير البري. وقلت لنفسي سأوقع من الآن فصاعداً باسم «أدونيس». وبالفعل، حدث هذا، والعجيب أني منذ ذلك الحين (1948) لم أجد أية صعوبة في النشر حتى أن تلك الجريدة التي كانت تأبى قبل ذلك أن تنشر لعلي أحمد سعيد، نشرت ما أرسله أدونيس، ثم إذا بها تنشر قصيدة في صفحتها الأولى مذيلة بإشارة: «نرجو من أدونيس أن يأتي إلى مكاتب الجريدة» وذهبت، طفلاً فلاحاً، وككل فلاح، غير حسن الهندام. وكانت مفاجأة مذهلة لرئيس التحرير. ومنذ ذلك الحين وأنا «أدونيس».

؟؟؟ ما يرتبط به من معادن (كالبعث والخصوبة والتجدد والاستشهاد، وبين مفهومك للشعر والشاعر).

❖ ودورها؟

❖❖ لم يكن هذا واضحاً في البداية وإن أدركته بعد ذلك في مرحلة متأخرة، ولا أستبعد أن تكون هذه المعاني قد دفعتني دون أن أدري، مستقرة في منطقة اللاوعي، لاختيار هذا الاسم.

❖ وهل تعتقد حقاً أن الشعر في هذا العصر، يستطيع أن يلعب هذا الدور الخطير، وأن يأتي بالربيع كما كان يفعل «أدونيس» الأسطوري؟

❖❖ بالطبع هذا غير ممكن عملياً.

ولكن على المستوى الرمزي، ما يفعله الشعر، والإبداع بشكل عام، هو تجديد الحياة، من حيث أنه يجدد طريقة الرؤية عند الإنسان ويجدد حساسيته ويجدد مفهوماته للعالم والإنسان. بهذا المعنى، لا يكفي أن تقول أن دور الإبداع هو التجديد، بل الإبداع في ذاته تجديد.

❖ هل هذا المفهوم للإبداع هو الذي جعلك لا تتريث طويلاً في شعرك عند الشكل التقليدي وطرائق التعبير التقليدية، واندفعت بسرعة نحو التجديد والتجريب المستمر بكل ما يكتنفه من مخاطر؟

❖❖ هذا مؤكد. لأنك كي تفصح عن تجربة جديدة، لا بد لك من شكل تعبيري جديد.

❖ ولكن شاعراً مثل عبد الله البردوني يعطيها مذاقاً خاصاً به وبعصره، دون أن يتخلى لحظة عن القالب العمودي التقليدي.

❖❖ البردوني شاعر يتمتع بموهبة حقيقية لا يمكن إنكارها. ولكن أن تحب شعره أو لا تحبه فتلك مسألة أخرى.

❖ هل أستنتج من هذا أنك لا تحب شعره؟

❖❖ أحب بعض قصائده. أحب ذلك البعد الرفضي والتمردي في شعره، وإن كنت متحفظاً جداً إزاء طريقته التعبيرية، فهي تقليدية.

❖ أظن أن هناك بين رهبان الحداثة ومبشريها من هم أكثر «تقليدية» بكثير من البردوني، إذا ما أسندنا الكلمة إلى أصلها اللغوي (التقليد) بدلاً من معناه الاصطلاحي المتعارف عليه والمرادف لكلمة (تراثي).

❖❖ للحداثة مقلدوها لا شك.

❖ ألم تتابع حركة التجديد الشعري المصرية المتبلورة في جماعة «إضاءة 77» وجماعة «أصوات» المنشقة عنها، والمطبوعات التي تصدرانها؟

❖❖ قليلاً. لأنني للأسف لا تصلني هذه المنشورات. أنتظر! ربما اطلعت على عددين أو أكثر لمجلة «أصوات».

❖ ألم تكوّن أية انطباعات، ولو مبدئية، من خلال ما قرأت؟

❖❖ لا أذكرها.

❖ وهل تذكر لماذا اخترت اسم «مهيار» بالذات في عنوان ديوانك الذائع الصيت «أغاني مهيار الدمشقي»؟ وهل لهذا الاسم علاقة بمهيار الديلمي الشاعر الأموي الذي كان يتفاخر على العرب بقوميته الفارسية؟ أو بقول آخر، هل يعكس اسم «مهيار» موقفاً شعوبياً من القومية العربية؟

❖❖ أولاً لم ينكر مهيار الديلمي العروبة ولو مرة واحدة. هذا إنصاف للرجل تاريخياً، فهو المشهور بقوله: «سؤدد الفرس ودين العرب» أي أنه كان يجمع بين العروبة وبين أصوله، وهذا ليس سبة وليس عاراً.

ثانياً: الاسم لا يعني شيئاً. مهيار الدمشقي لا علاقة له من قريب أو بعيد بمهيار الديلمي أكثر من علاقة اسم أحمد بأحمد آخر. كل ما في الأمر أن مهيار كلمة جميلة ووافقت إيقاعياً أو جرسياً كلمة انهيار. هذه أشياء نحن العرب نميل إلى التحقيق فيها بلا داع ولا مبرر. مثلاً قالوا أن لي ميولاً فينيقية لأن «أدونيس» إله فينيقي. هذه استنتاجات مضحكة.

❖ لقد أخرجت «حماسة» جديدة تجمع مختارات من الشعر العربي التراثي تحت اسم «ديوان الشعر العربي». فلنفترض أنك قررت إصدار مختارات من الشعر الحديث، من تختار وماذا تختار؟

❖❖ هذا سر المهنة، ولا أستطيع أن أفشيه.

❖ ماذا أفهم من ذلك؟ أنك فعلاً بدأت في هذا العمل؟

❖❖ بالضبط. فسوف أعد قريباً الجزء الرابع من «ديوان الشعر العربي» وسوف يصل إلى مرحلة السبعينات.

❖ قبل أن أمضي لحال سبيلي، هناك استفسار. قلت إن الشعر تجديد للحياة. كيف؟

❖❖ يتم التجديد بعناصر ثلاثة. إذا تم تغيير عناصر ثلاثة:

1: تغيير علاقة الشاعر بالأشياء وبالعالم.

2: تغيير علاقة اللغة بالأشياء وبالعالم.

3: تغيير علاقة الإنسان بالإنسان استنادا على التغييرين الأولين.

في هذه العلاقات الأساسية التي تنظم الحياة الاجتماعية، يتم التجديد والتغيير.

❖ ولكنك حين تغير «علاقة اللغة بالأشياء» لن يفهمك القارئ. كيف إذن تغير علاقته بأخيه الإنسان؟

❖❖ أنا لا أعرف إذا كان القارئ يستطيع أن يفهم أو لا يستطيع. لكني أعرف أن التأثير الشعري هو تأثير مشاعر. أي أن القصيدة تخلق في نفس القارئ مشاعر وانفعالات وعواطف وتخيلات وصوراً ولا تخلق فيه حماسة بالمعنى السياسي ولا حتى بالمعنى الفكري. الحماسة السياسية أو الإيديولوجية تخلقها الكتابة العادية، أما الشاعر أو القصيدة، فتخلق عالماً آخر من الحساسية والتخيل والمشاعر النبيلة الجديدة.

- كلام سليم على الأقل من الناحية النظرية.

أجرى الحوار: بهاء جاهين
دنيا الثقافة 1988

أدونيس في حوار دفاعي وهجومي

بعد خمسة عشر عاماً من القطيعة حط أدونيس في قاهرة المعز يبحث عن فسطاط عمرو ويرخي أذنيه في ليل "أم الدنيا" عله يسمع صهيل حصان أبي الطيب، تلاحقه زمجرة الأستاذ الأسود كافور

بعد خمسة عشر عاماً، من البعد عاد أدونيس إلى القاهرة ولم تكن عودته كعودة أحمد الصافي النجفي إلى بغداد، فالنجفي لم ير بغداد، لضعف عينيه، أما أدونيس فعاد ليرى، ويسمع ويقرأ ويقول شعراً.

بعض الكتاب اعتبروا زيارة أدونيس تنازلاً منه!! اعتبروها انهزاماً وتخاذلاً فانتقدوه وشتموه، أما هو فاعتبرها زيارة لأهل مصر وشعب مصر ونبض مصر وشعراء مصر وأدب مصر وثقافة مصر ونيل مصر. قال لهم، مصر لا تأخذ شعريتها من أحد، في البدء كانت مصر وستبقى أكبر من كل الشعراء وأكبر من كل الفنانين. شتمه البعض، وحاربه بعض آخر. لكن مصر احتضنته وعانقته وأصغت إليه.

"المجلة" التقت أدونيس على هامش الندوة التي انعقدت على شرفه في نقابة الصحافيين المصريين، وسألته عن التيار الأدونيسي في الشعر العربي، هذا التيار الذي لقي هجوماً قاسياً لم يلق مثله أي تيار آخر.

❖ كان طبيعياً أن يكون سؤالنا الأول للشاعر الكبير عن مصر وناسها وشعرائها وعمرانها الحديث وما الذي تغير في وجهها العربي منذ زارها قبل "كامب ديفيد". فقال:

❖❖ وجدت الناس على طيبتهم بل هم أكثر طيبة وبساطة واحتفاء بالضيف، ووجدت الشعراء أكثر حيوية وأكثر رغبة في الاستقصاء والاستبصار أما البنايات العالية والأبراج الإسمنتية فلم أحبها وكنت أتعزى بين وقت وآخر أثناء زيارتي بالخروج إلى الريف القريب من القاهرة، لكي أغتسل مما علق بنفسي وحساسيتي من هذه الأبراج.

❖ في البلاغ الشعري الأول لحركتك التصحيحية قلت إن الشعر فن يتطلع ويتخطى وأنه لا طريقة عامة نهائية للشعر. وفهم البعض أن

دعوتك للتخطي والتجاوز هي دعوة للانقطاع عن الجذور، وقطع الصلة بالماضي.. فما تعريفك الحقيقي لمعنى التجاوز؟

❖❖ أحب أولاً أن أشير إلى أن الذي كتبته ليس بلاغاً، وهذه الحركة التي قمت بها ليست حركة تصحيحية بل هي مجرد رؤية شخصية للحركة الشعرية وتعبير عن فهمي الخاص لهذه الحركة. ولا أعرف كيف تمت الإشارة إلى مسألة فهم التجاوز بهذا الشكل الخاطئ لأنه لا يمكن أن يكون هناك تجاوز إلا إذا كانت هناك جذور وكان هناك ارتباط بهذه الجذور. ولا أحد يستطيع أن يستأصل نفسه من نفسه وجذوري بمثابة الأسس التي يرتكز إليها كل تفكير وكل تجاوز أيضاً.

والتجاوز الذي قصدته إذن هو: كما أن الإنسان دائماً يتجدد في نفسه داخل نفسه، في محاولة دائبة منه ومشروعة لأن يتكامل باستمرار، ساعياً أبداً لإتقان ما لم يتقنه جيداً من قبل، كذلك هو الحال في الكتابة الشعرية إذ على الشاعر باستمرار أن يجهد في إتقان أدواته من أجل تعميق الأشياء ومن أجل مزيد من القدرة على اكتشاف المجهول وعلى الدخول فيه. ولا يعني التجاوز بأي شكل من الأشكال الانقطاع عن الجذور أو إهمالها لأن هذا مستحيل أولاً وغير منطقي ثانياً. وهناك معنى آخر للتجاوز هو أن الشاعر - وهذا من طبيعة كل عمل إبداعي - ينبغي ألا يستعيد ما كتبه غيره لأن مثل هذه الاستعادة لا تضيف أي شيء لا إلى الشعر ولا إلى الجذور ولا إلى الموروث. وعندنا في المجتمع العربي - بعامل الثقافة - ميل إلى استعادة الأسلاف وإلى تكرارهم واجترارهم ظناً منا أننا بذلك نطيل أمد حياتهم، وظناً منا أن في تقليدهم حياة لنا نحن أيضاً، وأنا أعتقد أن هذه نظرة خاطئة وبهذا المعنى يجب أن نتجاوز كل تقليد.

لا تجديد من أجل التجديد

❖ شكّل تفجيرك الشعري للتيار الأساسي المعاصر للحداثة - بعد تيار بدر شاكر السياب - دليلاً على العنفوان الشعري العربي في حقبته المعاصرة. ما المعطيات التي حفزتك للتمرد على تيار الحداثة السائد في ذلك الحين بتأسيس حساسية جديدة؟

❖❖ هو ما أشرت إليه قبلاً، الرغبة في توسيع مدى الحساسية الشعرية العربية وفي إيجاد أشكال جدية ومتجددة دائماً لكي تستوعب هذه الحيوية في الحياة العربية وأعتقد أن هذه الرغبة أصبحت موجودة وحية عند معظم الشعراء العرب اليوم. ولم أقصد في حياتي مرة أن أجدد من أجل التجديد وإنما كنتُ دائماً أربطُ التجديد بالحياة العربية وبمقتضيات التجدد الكامل والجذري للحياة العربية كلها. وأعتقد أن هذه رغبة يشترك فيها الجميع أيضاً، شعراء وغير شعراء.

❖ قيل إن دعوتك إلى "التحول" هي دعوة تجريبية سوف تظل منزوية على هامش التيار الرئيسي للشعر العربي. إلا أن هذا الفصيل التجريبي ما لبث أن شق خنادق داخل أنسجة الكيان الشعري العربي، حتى دانت له السيطرة على مفاتيح الشعرية العربية، كيف حدث ذلك؟

❖❖ حدث ذلك هكذا. كما تلاحظ أنت أنه حدث. ومعنى حدوث ذلك أن هناك استجابة في الحياة العربية لمثل هذا التيار. وأن فيه أصالة حقيقية لكي يستطيع أن ينتشر ويفرض نفسه. ففي انتشاره وفي فرض نفسه وفي تحوله إلى القوة الرئيسية في الحركة الشعرية العربية ما يثبت أنه ليس مستورداً كما يقال، وليس منافياً أو مناقضاً للتراث، وإنما هو يستجيب لما في أعماق العربي وحياته من تطلعات ومن صبوات.

❖ فهم البعض دعوتك القارئ إلى الارتقاء لمستوى الشاعر، بأنه ليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع، فأغراهم ذلك إلى تأسيس "كهنوت شعري" يعتمد على الرمز الموغل في الغرابة، والشعوذات اللفظية، وسيلة لإبهار المتلقي والتعالي عليه. مما أدى إلى نزع فعالية القصيدة وتحييدها في مواجهة متغيرات سياسية واجتماعية خطيرة كان على القصيدة أن تواكبها بإيجابية وفعل... ألا تعتبر نفسك مسؤولاً عن ذلك؟

❖❖ في الواقع أنا ضد هذه الشعوذات ولا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن أكون مسؤولاً عن ذلك. أنا أول من يحارب مثل هذه الطلاسم التي لا تستند في الأساس لا إلى الشعر ولا إلى فهم الشعر، بل هي مجرد لعب.

ولذلك لا أعتقد أنها قليلة جداً ولا تمثل الحركة الحقيقية للشعر العربي اليوم، وإنما هي ظواهر يجب أن تفهم من ضمن التيار العام، والذي هو تيار لا يقوم على الطلاسم ولا على الشعوذات.

❖ طالبت الشاعر العربي ألا يرث طريقة جاهزة للشعر، ومع ذلك فإن تلاميذك ورثوا طريقتك حتى لم يعد المرء قادراً على التمييز بين قصيدة وأخرى، وبين أبجدية وتقنيات هذا الشاعر وذاك أما من نصيحة تقدمها لهؤلاء التلاميذ.

❖❖ أتمنى من جميع الشعراء ألا يؤخذوا بالمظاهر التعبيرية لأية تجربة وعليهم أن يعمقوا تجربتهم هم، كل بمفرده، وأن يحاولوا الوصول بهذه التجربة إلى لغتها الخاصة ومفرداتها الخاصة بها. وأنا أعرف تماماً أن فيما تشير إليه شيئاً من الصحة لكن لا أعتقد أن هذا سيبقى أو سيدوم، وإنما أعتقد أن كل شاعر سيصل شيئاً فشيئاً إلى أن يصنع لغته الخاصة ومناخه الشعري الخاص استناداً إلى تجربته الخاصة.

مع التراث ضد الثقافة الغربية

❖ طوال السنوات الماضية ومنذ تفجير تيارك الشعري، وأنت تتلقى الهجمات في المجلات والصحف دون أن نسمع منك رداً. ترى ما الذي يدفع شعراء كباراً لهم مكانتهم الثقافية والأدبية في حياة شعبهم - مثل البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي - إلى الهجوم على تجربتك الشعرية وتوجهاتك الثقافية؟

❖❖ بالنسبة للأول فأنا أعتذر عن الرد على ما يقول، لأني لن أستطيع أن أفعل مثله أبداً. أما الثاني فأنا أسامحه ولا أظن أن مثل هذه التهجمات تتعدى الغيرة وقصر الباع. لكنني أتساءل في هذا الصدد كيف يمكن لشخص يزعم أنه شاعر ولا يكون همه إلا الافتراء بغير الحقيقة وغير الشعر؟!

❖ أنت متهم من بعض النقاد بتعاملك الانتقائي مع التراث، وتوظيفه إيديولوجياً لصالح ما تعتقد وما تنادي به. ما ردك على هذا الاتهام الذي حاول الإيحاء بدور تلعبه في الثقافة العربية لصالح الثقافة الغربية؟

❖❖ كيف يمكن لمن يبحث في التراث العربي أن يخدم الثقافة الغربية؟! ما يخدم الثقافة الغربية هو البرامج التربوية والتعليمية القائمة على أسس غربية وغير عربية. وأنت لو نظرت إلى هذه البرامج في البلدان

العربية لرأيت أنها تخضع أو تتبع بشكل أو بآخر أنظمة التربية والثقافة الغربية. ثم أن الثقافة الغربية هي أيضاً الطائرة والراديو والقمر الصناعي والسيارة وأثاث البيوت والنمط الاستهلاكي. وأنا أتساءل لماذا هؤلاء النقاد المحترمون لا يهتمون من التبعية للثقافة الغربية إلا بأبحاث التراث العربي والشعر العربي، ولا يهتمون بكل ما في الحياة العربية من تبعية لهذه الثقافة الغربية؟! أتساءل لأريك إلى أي درجة مثل هذا النقد واهنٍ ضعيف، شعري عربي وأبحث في ديوان الشعر العربي واللغة العربية، لا في جماليات الكاديلاك السيتروان.

❖ إلى أي مدى نجحت القصيدة النثرية في تعويض القارئ العربي عن قناعاته بالقصيدة التقليدية التي رسخت في وجدانه لقرون طويلة؟

❖❖ لا يمكن في المرحلة التاريخية المنظورة أن تعوض قصيدة النثر عن قصيدة الوزن، وليس مطلوباً من قصيدة النثر أن تعوض عن قصيدة الوزن لأن المسألة في قصيدة النثر ليس أن تحل محل قصيدة الوزن فقصيدة الوزن باقية ولها حضورها ولن تموت، كل ما ينبغي ملاحظته في هذا الصدد هو أن هناك إمكانية الآن لدى العربي في أن يعبر شعرياً بقصيدة النثر، وليست المسألة مسألة تطور أو إمكانية الاستغناء عن الوزن أو البحور الخليلية لقد أصبح أمام الشاعر العربي خيار وإمكانية جديدان إذا لم يرد أن يعبر بالوزن يستطيع أن يعبر بالنثر، وأعتقد أن هذا لا يضير النثر العربي أو الشعر العربي أو اللغة العربية. ولو كان الخليل نفسه موجوداً لأثار هذه الثورة التي يثورها بعضهم باسمه اليوم وكأن قصيدة النثر هي الخراب الذي سيهدم اللغة العربية والتراث الشعري العربي. ولا أدري كيف ينسى هؤلاء النقاد الجبال الهائلة والمحيطات الضخمة الهاجمة على العرب وثقافتهم من كل صوب بينما هم يتمسكون بالتصدي لمسألة بسيطة جداً كقصيدة النثر! إني أستغرب حقيقة مستوى تفكير واهتمام هؤلاء النقاد.

المقاومة ليست تهمة

❖ كتبت تصف الشعر الفلسطيني بأنه شعر غير ثوري، لأنه لم يستطع أن يلاحق تفجير الثورة للواقع، وابتكارها لأشكال جديدة من النضال. هل

استطاعت القصيدة الفلسطينية الراهنة أن تبتكر لغة خاصة تحقق التوازن والانسجام مع متطلبات الصراع العربي الإسرائيلي؟

❖❖ حين قلت أن الشعر الفلسطيني ليس شعراً ثورياً، كنت أقول هذا الحكم في غير المطلق لأني قلته في سياق معين يتحرى البحث عن معنى "الثورة" في هذا الإطار قلت إن الشعر الفلسطيني غير ثوري، ووصفته بأنه شعر مقاومة ونضال. وطبعاً قامت الدنيا على هذا الوصف الذي مازلت في الواقع أتمسك به. وأنا إذا قلت إن الشعر الفلسطيني هو شعر مقاوم، فهذا ليس تهمة له، وليس تقليلاً من شأنه، وإنما المسألة مسألة اصطلاح، ودقة تعبيرية ونحن قد نجد شعراً يرمز إلى حالة التحول في اتجاه الثورة، لكننا لا نجد شعراً ثورياً على امتداد الأرض العربية، لأن الشعر العربي لا يفصح عن مشكلات الواقع إفصاحاً كلياً وشاملاً. فمسألة التمفصل بين ما هو ديني وما هو سياسي في المجتمع، وقضايا المرأة... أشياء يخشى الشعر اقتحامها والإفصاح عنها. وليس معنى ذلك أنني لا أقدر الشعر الفلسطيني، بالعكس أنا أقدر جداً الشعر الفلسطيني واحترمه ولكن هناك تفاوتاً في مستواه. هناك شعر رديء جداً، وهناك شعر جميل وأحبه كثيراً.

❖ ما تقييمك للأصوات الشعرية المصرية التي تعلن انتماءها لتيارك الشعري؟

❖❖ أنا لم أقرأ قراءة دقيقة وكاملة لهؤلاء الشبان، ولكن من قراءتي لبعض القصائد المتفرقة أعتقد أن هناك مواهب هامة جداً في هذا الجيل الشعري. ووجودي الآن في مصر هو لكي أقرأ وأطلع عن كثب. ومن الشيء القليل الذي قرأته أؤكد أن هناك حساسية جديدة يفصح عنها هؤلاء الشبان، وهناك خروج للمرة الأولى من إطار مصرية الشعر دون أية دلالة أخرى إلا بالمعنى الفني، مصرية الشعر بمعنى أنه كانت هناك تقاليد شعرية مصرية متماسكة ومتواصلة من أيام البارودي وشوقي حتى العقاد ومن بعده، لكن هؤلاء الشبان يحاولون الآن الدخول في نسيج الحساسية الشعرية العربية العامة، وأن يخلقوا لهذه الحساسية لغة جديدة، وهذا خارج الإطار الشعري الذي أشرت إليه، فلا علاقة لهم كشعراء مصريين

بالشعراء المصريين الذين سبقوهم وحسب وإنما علاقاتهم تمتد لتتواصل مع شعراء آخرين من خارج مصر، وهذا ما يعمق التواصل والتواشج بين الحساسيات العربية المتنوعة. فهم يقومون بعمل طليعي على هذا الصعيد، إضافة إلى طليعتهم الشعرية. وأعتقد أن الشعر هنا مرتبط أيضاً بالقصة والرواية الشابة في مصر، وأنا أثق بهذه الأصوات الشابة شعراً ونثراً، روايةً وقصيدة.

❖ وحين طلبنا من أدونيس أن يفاضل بين الشاعرين المصريين أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر رفض وقال:

❖❖ لا أستطيع المفاضلة بين شاعر وآخر، لأنه ما من شاعر في خط تصاعدي منتظم، بل أن مستوى الشاعر يخضع لخط منحن يكون مرة في تصاعد وأخرى في هبوط. بالنسبة لأمل دنقل فأنا أحبه لكنه اختار السير على طريق سبق تمهيدها وبدأ عليها اجتهاداته. أما عفيفي مطر فقام بتفجير صخور طريقه، لكي يمهد سبيله بشكلٍ يلائم طموحاته ولهذا فأنا معجب بتجربته.

القاهرة - عصام الغازي

مجلة المجلة 4-10 - 1988

أرفض بعض التراث العربي وكل الثقافة السائدة

❖ شاعرنا الكبير.. موقفك الهجومي للواقع والتراث العربي بكتاباتك التنظيرية.. هل يجعلك ألصق بروح الطليعية أو المستقبلية من تيار الحداثة العام؟

❖❖ أتمنى أن أكون عند حسن ظن من يقول هذا، أو حتى سوء ظنه. فأن أكون مستقبلياً فهو شيء مهم جداً بالنسبة لي من أن أكون واقعياً. أما بالنسبة للتراث، فلم أرفضه كله، وإنما بعض جوانبه، تلك المرتبطة بنوع خاص بالثقافة السائدة. وما كتبته عن الشعرية العربية في عدة كتب، وديوان الشعر العربي الذي قدمته في ثلاثة أجزاء، دليل على أنني لم أرفض التراث العربي بهذا الشكل المشاع، لكنني وبكل تأكيد أرفض كل الثقافة السائدة والتراث الذي لا ينهض على وعي ولا على حقيقة.

❖ هل هذا يوضح طغيان التراث الغربي وخاصة اليوناني بأشعارك؟

❖❖ التراث اليوناني أعده جزءاً من تراثي، ولست أول من يقول ذلك. فالعرب القدماء سبقوني إلى هذا من ابن سينا حتى ابن رشد، ولست إلا كمن يكمل الطريق الذي فتحوه.

❖ لماذا يبدو هذا التراث وأساطيره في أشعارك الأولى مباشراً عنه في المتأخر منه، على سبيل المثال: «أغاني مهيار الدمشقي»؟

❖❖ ربما الرمز في أغاني مهيار الدمشقي يكون أكثر وضوحاً منه في شعر اليوم. لكن على سبيل التذكير هذه المجموعة نفسها حينما ظهرت عام **1961** قوبلت بأنها غامضة وعصية على الفهم، وخارج القيم الفنية الشعرية المتعارف عليها، وهي الآن كما ترى تبدو واضحة تماماً. وهذا يؤكد أن مسألة الغموض التي تثار غالباً ضد الشعر الحديث، إنما هي مسألة مصطنعة ولا علاقة لها بالفنية أو الشعرية.

❖ في نفس القصيدة يلحظ تشابه بين أورفيوس الشاعر الروماني (أوفيد) وأورفيوس أدونيس (مهيار الدمشقي)، لماذا؟

❖❖ من الممكن أن يتشابه مع شعراء آخرين أيضاً، لأنك تعرف أن هذه الأسطورة قد استخدمها شعراء كثيرون. لكن ليس المهم الأسطورة بحد ذاتها، بل المهم سياقها في اللغة الفنية وكيفية استخدامها.

❖ بغض النظر عن أن أورفيوس فنان مغامر وعجوز فاشل، فهناك جزئيات واضحة بينك و«أوفيد»، مقتله وفقد عشيقته وقذف رأسه في النهر،حتى أسلحة النساء في قتله؟

❖❖ هذا صحيح. لكن هذا هو الجانب الوقائعي من أسطورة أورفيوس. أما البعد التخيلي والدلالات الرمزية في سياق تجربتي الشعرية فمختلفة كلية عن مثيلتها عند آخرين وهو المهم، كما أن لكل أسطورة وقائعها ولا يستطيع أحد أن يغيرها وإلا شوهها. والتركيز إذن لا على الوقائعية التي يشترك فيها الجميع، وإنما على الدلالة وعلى الشحنة.

❖ وماذا عما يرى في أعمالك «مفرد بصيغة الجمع» و«كتاب التحولات والهجرة» و«المسرح والمرايا» من تأثر شديد بصور وأفكار وأخيلة أرستوفانيس في مسرحية الطيور؟

❖❖ أنا لم أقرأه إطلاقاً.

❖ وفكرته عن «الزمن» بداية الوجود، التي استخدمتها في المسرح والمرايا بقولك: «في البدء كان النهر، كان حطام الزمن المكسور..»؟

❖❖ هذه أسطورة قديمة تتكرر عند الشعوب القديمة كالسومريين وغيرهم. وإن كان هذا تأثر فهو من السومرية أو جلجامش وليس من أرستوفانيس.

❖ والتأكيد على العامل الجنسي في الخلق الذي نراه في «مفرد بصيغة الجمع» بقولك: «في البدء كان الهباء، انفتحت فيه الأشكال والصور، حواء تنزل في حوض، تسبح في مني القمر، أخرج إلى الفضاء أيها الطفل، خرج العاشق..»؟

❖❖ هذه النظرة الجنسية قائمة على تجربة شخصية وإذا كانت هناك أشياء مشتركة بيني وبين شعراء آخرين، فهي كمثل الاشتراك في الحب

والموت والجنس. وهي أمور عامة بين البشر جميعاً، ولا أحد بيده احتكارها.

❖ في نهاية قصيدة «هذا هو اسمي» بديوان «وقت بين الرماد والورد» نبصر (عليّاً) لأول مرة مستقلاً غير معطوف على شيء ولا مضافاً إلى شيء وخاصة واو العطف التي كانت تسبقه دائماً في بداية القصيدة.. لماذا؟

❖❖ لم أقصد هذا على الإطلاق، بل جاء بشكل عفوي جداً.

❖ مع أن نماذج أشعارك تغدو في صورة (رسول المعرفة) الذي يتحد بعناصر الخلق الأزلية تارة وأخرى يصبح إلهاً للخصب، أو يتحول إلى روح صوفي معجزته الكلمات وبعث الموتى، ودائماً في نهاية القصيدة نجدك تحطم هذا المبشر أو هذا الإله.. فلماذا؟

❖❖ لا أعرف إذا كانت هذه التحولات تتم في القصيدة كما تسير أولاً. لكن هذه لمحة قارئ مبدع هو أيضاً، وفي الواقع لم أقصد مرة أن أقوم بمثل هذا العمل. لكن ما دمت تلاحظ، فلا بد أن هناك شيئاً ما.

❖ لماذا تجيء أغلب صورك الشعرية صوراً بصرية وسمعية؟

❖❖ هذه ملاحظة تسعدني، لأن بعضهم يقول: إن حاسة البصر وحاسة السمع ضعيفتان في شعري، وطبعاً أخالفهم القول وأقف معك.

أجرى الحوار: علاء عريبي

جريدة «الوفد»، القاهرة 1988

كل شيء به ظل
من السياسة حتى الحب

❖ لا أجد ما هو غير طبيعي في أن تزور القاهرة، فقط أسألك فيما كانت، الجفوة، من جانبك؟

❖❖ كانت هناك أسباب شخصية وأخرى سياسية «غبية»!

❖ هل أدركت غباءها مؤخراً؟

❖❖ فعلاً، اكتشفت غباءها مؤخراً!

❖ غياب مثقف كبير مثلك عن عاصمة عربية أو أم ثقافية كالقاهرة لأسباب سياسية يؤكد حرصك على إيجاد صلة بين السياسة والثقافة دوماً.

❖❖ السياسة موقف شخصي لا أمزج بينه وبين العمل الإبداعي، لذلك هناك أشخاص أضعهم عندي في مكانة عالية رغم اختلافي معهم كلية سياسياً.

❖ هل اكتشفت خطأ الأسباب التي من أجلها قاطعت القاهرة، أم أنك قررت أخيراً الفصل بين موقفك السياسي ودورك الثقافي؟

❖❖ تبين لي بعد هذه التجربة، أن الأسباب التي منعتني عن القاهرة هي أسباب انفعالية أكثر مما هي أسباب قائمة على حقيقة أكيدة. علاوة على أن نفس الأسباب موجودة في بلاد عربية أخرى، فلو كان تصرفي منطقياً لامتنعت عن زيارة جميع البلاد العربية الأخرى!

❖ هل أنت متوائم مع إقامتك شبه الدائمة في باريس؟

❖❖ أنا موجود في باريس لأسباب لا أستطيع التغلب عليها. المبدع العربي صار يؤثر أن يختنق في بلد غريب على أن يختنق في بلده. وبهذا المعنى أفسر وجود حشد المثقفين العرب في باريس.

إنني للأسف موجود في باريس وما إن تتيسر لي العودة إلى بيروت لن أتردد يوماً واحداً.

❖ هل تعتقد أن ظاهرة الفرار الجماعي إلى الغرب مؤخراً أتاحت فرصة حقيقية للاستفادة، أم العكس؟

❖❖ للأسف الحشد المثقف الموجود بالخارج حمل معه إلى شوارع باريس الغبار العربي.. نقل قبائليته وعشائريته وانتماءاته ولم يستفد على الإطلاق من مناخ هذه المدينة الثقافي.

❖ هل ينطبق هذا على حالتك؟

❖❖ أنا استفدت كثيراً من «مغامرة» باريس. فأنا لا أسكن سطحها وأعيش هامش علاقتها الاجتماعية، لكني أغوص فيها، في معاني باريس الإبداعية وتراثها الثقافي العميق. أنا بطبعي في حالة دائمة من الاستكشاف، وعشت في باريس بنفس هذه الرغبة. أنا كأفق مفتوح ومشكلتي مع نفسي هي دائماً كوني في صراع دائم مع العالم الخارجي لأجل مزيد من المعرفة والاستبصار والسيطرة على أدوات الحياة.

❖ أما وأنك قد أخذتنا إلى شيء من مفاتيح نفسك، فلندقّق برفق قبل الكلام عن شعرك. ولنبدأ من شعر الآخرين.

«ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ»

جزء من بيت شعر جاء على لسان (تميم بن مقبل) واعتبره أدونيس في واحد من كتبه مفتاحاً لفهم الإنسان العربي زمن الجاهلية.

❖❖ إن هذه الأمنية مرصد تطل منه على جغرافيا هذا الإنسان الروحية.

❖ فماذا يقول أدونيس عن خريطة الإنسان العربي الروحية الآن؟

❖❖ أقول الشيء نفسه: ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر! لكن بشرط أن نضع المعنى في سياق خاص يقابل أو يشابه السياق السابق. وما أعنيه هو أن الإنسان العربي اليوم لكثرة المشكلات التي يجابهها اليوم على كافة المستويات: الشخصية والأقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية يتمنى لو كان حجراً. كي لا يحس بها أولاً.. ثم كي يستطيع أن يتجاوزها ثانية، وخاصة أن هذه المشكلات مفروضة عليه بقوة ما. إذن «لو أن الفتى حجر» تعبر في الوقت الحاضر بأعمق مما عبرت في الماضي!

❖ أليس غريباً أن يظل مفتاح فهم الشخصية العربي واحداً رغم الزمن؟

❖❖ التجارب الكيانية العميقة في حياة الإنسان تظل واحدة لا تتغير.

❖ تصف الشعر دائماً بأنه حالة من «الكشف الشعري». ماذا لو استشرفت لنا الغد كمبدع وشاعر.

❖❖ لكي نستشرف أنا دائماً أميز بين مستويين: المستوى الأول هو مستوى الشعب في براءته وطفولته وحيويته الدائمة، والمستوى الثاني هو مستوى الحكم والأجهزة والمؤسسات التي تحكم هذا الشعب. من ناحية الإنسان العربي، في داخلي تفاؤل نحو مستقبله لأنه قادر على أن يغير ويخلق، فهو مبدع. لكن ما يحد من التفاؤل هو موقف الأجهزة ونظم الحكم. مع ذلك أنا مؤمن بالإنسان العربي وبأنه قادر على أن يغير من كل ذلك.

❖ من أين تستمد هذا الإيمان؟

❖❖ من الناس.. منك.. ومني.. ومن الحياة التي نعيشها. لا يمكن للشعوب أن تعقم أو تتوقف عن الحياة التي هي ولادة مستمرة. الشعوب كالينابيع، قد تكون هناك طبقة كثيفة تمنع جريان ماء الينبوع، الطبقة التي تمنع التدفق هي أجهزة ومؤسسات عربية حاكمة، لكن في النهاية انفجار الينابيع قادم.

❖ أتت فترة توهمنا أن جزءاً من هذه الطبقة الكثيفة انصهر وذاب مع ماء الينبوع.

❖❖ أنت قلت: «توهمنا.. أنت أجبت!»

❖ هل توافقني على أن الكلام عن الثقافة بمعزل عما يدور على الساحة السياسية صار أمراً غير وارد، وأن هناك تماساً حتمياً بين ما هو سياسي وما هو ثقافي.

❖❖ كل شيء به ظل من السياسة، حتى الحب، وهو أكثر الأمور شخصية. لكن يجب أن نتفق على المعنى الذي نقصده بكلمة سياسي. أنا لا أفهم «السياسة» بمعنى السياسة اليومية المرتبطة بنظام له أجهزته ومؤسساته، لكني أفهم السياسة بالمعنى اليوناني، معنى بناء الإنسان، بناء المدينة، معنى تأكيد إنسانية الإنسان من أجل أن يزداد سيطرة على

مصيره وعلى العالم والكون. بهذا المعنى أقول إن كل ثقافة هـي في عمقها سياسة، لكن يجب أن نلح على عدم المزج بين هذا القول، وما يشاع الآن من كلام حول أن الثقافة هي سياسة على صعيد سياسة الأنظمة.
الثقافة الحقيقية اليوم هـي ما تناوئ، أي ما تعارض الأنظمة وأجهزتها ومؤسساتها، ولا ثقافة خارج هذه المناوأة وهذه المعارضة. وكل ثقافة تساير الأنظمة اليوم ليست ثقافة، والمثقف الحقيقي اليوم لا بد أن يكون في موقع المعارضة.
المعارضة للسلطة ليس فقط بمعناها السياسي، ولكن السلطة في المجتمع العربي مسألة أكثر تعقيداً، إنها تبدأ من العائلة والمدرسة والجامعة والعلاقات الاجتماعية والدين والتقاليد.. السلطة العربية متداخلة ومتشعبة والإفلات منها يحتاج إلى معجزة ونضال هائل، والثقافة الحقة هـي التي تسعى لا لمجرد الإفلات من شبكة السلطة، بل لأجل أن تفك وتهدم هذه الشبكة لأجل سلطة تكون تتويجاً لحرية الإنسان وتوفر له مناخ التفتح والإبداع.
❖ ألا تعتقد أنك اخترت موجة للكلام، نثراً وشعراً، صادمة للمتلقي العربي؟
❖❖ أظن أنها كذلك. تصدم لكن كحقيقة. أعتقد أنها «موجة» صادمة ومقبولة في آن واحد، فلا بد من أن نملك الجرأة لنحلل ونتحدث ونفتح آفاقاً جديدة.
❖ يخالجني شعور أنك لا تعير ملتقى «الكتلة الشعبية» اهتمامك اكتفاء بالصفوة.
❖❖ أنا ضد هذه الصفوة. لي تجارب معها وأقول لك بإخلاص هناك فلاحون وأناس عاديون يفهمون أكثر من أساتذة الجامعات. أنا قرأت قصائد لي على أساتذة جامعات لم يفهموها.
وقرأت نفس الأعمال على عمال وفلاحين تجاوبوا معها. أنا جربت بنفسي، لكن هناك مسألة فنية متعلقة بقراء الشعر الجديد. القصيدة

الحديثة تستدعي قراءة جديدة شأنها شأن كل إبداع جديد يحتاج لفهم جديد. لا يمكن أن تقرأ الجديد بعقلية القديم.

فالقارئ بالنسبة إليَّ مبدع ثان للعملية الإبداعية. مبدع خلاق، لذلك أنا أحترم القارئ جداً ولا أعده مجرد متلق، على العكس، أنا أقول عنه أنه «وجهي الآخر».

❖ هل تشعر وأنت تقدم «القصيدة الجديدة» إنك بحاجة إلى متلق أيضاً من نوع جديد، ليدرك، ولا أقول ليفهم روح إبداعك.

❖❖ مسألة تلقي الإبداع الجديد هي مسألة ثقافية بالدرجة الأولى أكثر من كونها مسألة فنية. مشكلة إدراك الجمهور للإبداع الجديد هي في المقام الأول مسألة ثقافية متعلقة بالحال العامة للجمهور العربي، وليس بفنية أو غموض الإبداع الجديد. فالجمهور قد لا يقرأ الجريدة وهي سهلة ولا يقرأ الرواية وهي سهلة.

الفن ليس مجرد تذوق، إنه أيضاً حساسية عالية وأرضية ثقافية، وكما أنه لا يكفي أن أكون عبقرياً في الشعر لأحل معادلة رياضية، كذلك كي يدرك قارئ ما قصيدة ما، لا بد له من الإلمام بأدوات هذا الفن. تذوق الشعر وتقويمه لا بد أن يتم شعرياً لا قومياً أو سياسياً أو اجتماعياً.

❖ هل تنأى بشعرك أن يكون مساً لحياة الناس وهمومها البسيطة؟

❖❖ الشعر يدخل جميع المناطق، ليس هناك موضوع مغلق أمام الشعر. لكن الخلاف في طريقة التعبير، التعبير الشعري لا ينبغي أن يكون إنشائياً أو وصفياً. إنني على العكس مما تقولين، لو أن هناك شاعراً فتح الشعر على جهاته الأربع، فهو أنا. تشددي فقط هو في كيفية التعبير. لا يوجد موضوع شعري وآخر غير شعري. أيضاً لا توجد كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، كل الكلمات بإمكانها أن تكون شعرية لو أحسن استخدامها.

❖ هل تعتقد أن أحد مقومات الجمالية في القصيدة كونها تحجب أكثر مما تفصح؟

❖❖ لا أقول ذلك. لا أقول إن الحجب من جماليات القصيدة، لكن لو طالبناها بالكشف، علينا أن نسأل ماذا تريد أن تكشف لنا. هل تكشف معنى، أو فكرة؟ القصيدة تكشف لنا أفقاً، تفتح هذا الأفق وعلى قارئها الباقي. وأعتقد أن مسألة الكلام عن غموض القصيدة ينبغي أن نعيد النظر فيها على ضوء موقفنا من النقد القديم. كان النقد القديم يرى أن

الشاعر يقول معاني أو أفكاراً والمفترض في المعاني والأفكار هو أن تكون واضحة لدى الناس. وحين كان الشاعر القديم يقرأ قصيدة، كان السؤال عن معنى ما يقول. اليوم الشاعر لا يقدم معنى، بل هو الذي يبحث عن المعنى، يطلب من القارئ أن يبحث معه أيضاً عن المعنى. فالمعنى ليس جاهزاً.

❖ إذن، أنت تنسب الوضوح لكاتب الكلمة النثرية ولا تطالب الشاعر به مكتفياً بأنه هو أيضاً في موقع السائل.

❖❖ الناثر يقدم معرفة مباشرة، أما الشاعر فيحرض على التساؤلات، يدفع القارئ لمزيد من الكشف. القصيدة الجديدة ينبغي أن تكون محرضة. لكن قد لا يكون كل ما يقدم من نتاج بهذا الوصف. هناك نتاج لا علاقة له بالحداثة.

❖ أمنيتك وأمنية الشاعر الجاهلي (أن يكون المرء حجراً) تعكس رغبة في المقاومة، أو في استعارة صفة الصلابة من الحجر.

❖❖ أعتقد أن إنسان زمننا هذا يجد نفسه مواجهاً بأحداث حتى الحجر لا يمكنه تحملها، فعليه أن يثبت وأن يقتبس من الحجر صلابته ليقاوم.

❖ أذكر لك عبارة نثرية حملت ما يشبه القانون حين ربطت بين التغيير والمغامرة. قلت: «حين نغامر نغير وجودنا».
ومنذ فترة سلب الكاتب أميل حبيبي في حوار لي معه، العرب والمثقفين خاصة، أية قدرة على المغامرة واتهمهم بالجبن و«المغامرة فقط في الرسم» فما تعليقك؟

❖❖ صحيح أن الإنسان العربي اليوم «قليل المغامرة» بل ويمكن وصفه بأنه جبان، لكننا لا نستطيع أن نغير من واقعنا ومن أنفسنا إن لم نغامر. والسؤال هو: على أي مستوى نغامر، وبأي معنى نحن نعيش في مجتمع وثقافة يحولان بيننا وبين مغامرة الوجود. ثقافتنا تقول لنا سلفاً افعل كذا ولا تفعل.
وإن قمنا بغير ما نؤمر به نجازى. نحن نعيش في ثقافة «أمر ونهي»، والمغامرة في ثقافة من هذا النوع مستحيلة، وبهذا المعنى أنا أفهم عبارة أميل حبيبي.

❖ إذا كنا نعيش في ظل ما أسميته بثقافة الأمر والنهي، فهل هذا يعني أننا محاصرون دون أية قدرة على التغيير في واقعنا؟

❖❖ قدرة الإنسان العربي على أن يتجاوز هذا الحصار هي «الرهان» الذي ينبغي على العربي أن يدخل فيه. وهذا الرهان قد يستلزم تضحيات ضخمة ربما تكون التضحية بالحياة الشخصية منها، ولا حل آخر. ينبغي على العربي أن يتحرك ليفتح أفق الحياة كاملاً ليصير سيد نفسه وسيد جسده وسيد مصيره.

❖ «مستويات السيادة» التي تتمناها للعربي الحد الأدنى منها مفتقد!

❖❖ لذلك العربي غير موجود. إنه لا يعيش. ربما يكون موجوداً كبطاقة هوية، كشكل بشري يتحرك في إطار قوانين أخلاقية وثقافية مسبقة، لكن كوجود حقيقي، لا، وقد يكون العربي موجوداً فقط حين يملك ويحكم المرأة!

❖ هل تعني أن علاقة العربي بالمرأة هي المجال الوحيد الذي يحقق فيه العربي السيادة؟

❖❖ إنه نوع من الوجود إذا ما قورن بوجود الآخرين يشبه العدم. نحن لم نرتق بعد إلى مستوى الإنسان سيد فكره وسيد نفسه وسيد مصيره. أنا كشاعر، حين أقارن المسافة التي أتحرك فهي بالنسبة لشعراء في بقاع أخرى من العالم، أجدها لا تتجاوز «الثقب»، ومع ذلك أتهم بأنني مخرب أو جريء لدرجة التخريب، فإذا كان هذا حالي، فما حال الآخرين، وأين يتحركون؟ يا سيدتي، لو قارنت ما يكتبه غيرنا في لغات العالم تجديننا لا نكتب، نحن نرص مصطلحات وجملاً، نحن نصوت تصويتاً!!

❖ يأخذني تمردك هذا إلى نوع من التمييز بين ما أسميته «من يتكلم بصوت الكتب» أي الذي يردد عن القديم من الكتب التراثية، وبين من «يتكلم بصوت الينابيع».

❖❖ من يتكلم بصوت الكتب هو مجرد ناقل بلا فاعلية، أما المتمسك بالينابيع فهو القادر على الاحتفاظ بروح الأصالة وفي نفس الوقت تغذيتها.

❖ تشغل فكرة الزمن حيزاً لا يستهان به من خريطة اهتمامات أدونيس «المتأمل» والناثر. يقول: «الزمن دائماً عدو، فهو يحمل لنا في طياته الموت، يجلب لنا النهاية من المستقبل، فكأننا مع الزمن نتجه نحو الموت.»

❖ تصوري هذا الإنسان الذي يبدأ كينبوع ثم يسير باتجاه المصب. بهذا المعنى الزمن عدو لي. لكن أحياناً قد يختلف الشعور به من إنسان لآخر، ومن عصر لعصر. في العصر الجاهلي لم يكن بالمقدور مواجهة هذا الزمن. كان الإنسان يشعر أنه مطوق ومحاصر، ربما صار في الإمكانية لإنسان عصرنا أن يخترق الزمن ولو بشكل مؤقت وأن يجابه بإبداعه وإنجازه. الإنسان الحديث تسلح بحساسية جديدة ووعي جديد وقدرة جديدة على مواجهة الزمن. لكن في النهاية الموت ينتظرنا.

❖ أذكر لك في إحدى كتاباتك تفسيراً لحالة الكآبة العربية قلت: «إنها كانت منغرسة في الروح العربية. زمن الشاعر الجاهلي».

❖❖ لكن أيضاً كان هناك «فرح»، فالفرح هو أقرب الأصدقاء إلى الحزن. ففي لحظات الفرح العميق تنهمر الدموع، وقد نضحك من شدة الحزن وهناك نقطة قد تلتقي فيها حالتا الحزن والفرح في آن واحد، ربما في لحظة الإبداع، أو لحظة الحب، هما لحظتا تلاق بين الحياة والموت، بين الفرح والحزن.

❖ ألا تحس ندرة الفرح في زماننا!

❖❖ حين لا يستطيع الإنسان أن يخرج طاقاته ويمارس حقه في التعبير، يسوده شعور بأنه مكسور. هذا الانكسار يزرع بذرة الإحباط داخله، ومنها تولد الكآبة، وهذا ما يغرق فيه العربي اليوم. مسجون ومطوق على جميع المستويات والجبهات، على الصعيد الشخصي والقومي ضاقت أمامه سبل الفرح لما خنقوا قدرته على التعبير، وبهذا المعنى، العربي يشعر بالكآبة وأنا لا ألومه.

❖ «الحداثة» كما تمثلها أنت؟

❖❖ أنا أقدم وجهة نظر في فهم الشعر، ولا أقدم مواصفات مطلقة. أقدم مجرد اجتهادات لفهم الشعر، ولا أقول إنها الحقيقة المطلقة. الثورة الشعرية التي أدعو إليها ليست مجرد تغيير في الوزن أو خروج عليه. لكن الثورة الحقيقية هي في تغيير مفهوم الشعر ذاته. نحن نعيش اليوم مفهوماً جديداً ونمارس شعراً جديداً اختلف جذرياً عن مفهوم أسلافنا.

❖ كمبدع، هل تشعر بنوع من الوحدة؟

❖❖ في بعض الأحيان. لكني دائماً مسكون بالآخرين. بمن نحبهم، بالأصدقاء، بمن أحلم بوجودهم، إنني أخترع بشراً لهم مواصفات أهفو إليها وأجعلهم يسكنونني فتزول الوحدة.

أنا الآن بهذه اللحظة لست وحيداً!

كل شعري كتبته مع الآخرين، في المقاهي والشوارع، في السفر فقط حين أقرأ، أحتاج لنوع من العزلة كي أستطيع أن أتأمل.

لحظة أن أكتب، أشعر بالناس وأيضاً أشعر بالتاريخ يسكن شعري. وحين أكتب قصيدة كأنني أعيد كتابة التاريخ بأنفاس البشر. أبداً لا أكون وحيداً وأنا أكتب.

❖ هل التاريخ أكثر حضوراً في إبداعك من الواقع؟

❖❖ بالعكس. لا يمكن أن يكون التاريخ حاضراً، إن لم يكن ألواقع حاضراً.

❖ أذكر لك حديثاً عن أبي نواس الشاعر قلت فيه: «إن للشاعر ميزة مزدوجة: عالق بالتاريخ، منفصل عنه».

❖❖ ارتباط الشاعر بالتاريخ لا يكون من فراغ. فهذا الارتباط يدفعه لأن يتجاوز ما هو كائن باتجاه ما هو آت. وهذا أحد أسرار العملية الإبداعية. مثله مثل عبير الوردة أو الزهرة. الزهرة وجود مرتبط بشروط التربة والمناخ و.. و.. لكن رائحتها تتجاوز هذا الوجود باتجاه مستقل وشبه كامل.

ربما أحوم عبر الكلام عن التاريخ حول علاقة المبدع بالواقع. لا أعتقد أن هناك تجربة إبداعية غير مرتبطة بالواقع، لكن أي نوع من الارتباط؟ هناك مستويات للواقع المعاش. ومن جهتي أنا لا أرتبط بالحدث الظاهر في الواقع، وحين أرتبط به، أرتبط به بوصفه رمزاً. مثلاً أنا لم أكتب أي شيء عن الثورة الفلسطينية كأحداث، لكني تناولتها كرمز. وهذا موجود في «مقدمة لتاريخ الطوائف» هي مقدمة الثورة الفلسطينية، لكن أيضاً لو حذفنا التخصيص يمكن اعتبارها مكتوبة لأية ثورة أخرى.

❖ ألا تتفق معي أن الظرف العربي القاسي الذي يذبحنا جميعاً يجعل لجوء المثقف والمبدع إلى الرمز والغموض والترفع في الأبراج العاجية نوعاً من الترف؟

أنت تنسب للفنان رؤية أبعد أكثر استراتيجية لما يدور؟
❖❖ المبدع هو السياسي الحقيقي. وعلى السياسي أن يتبع المبدع، وليس العكس كما يحدث عندنا للأسف.
❖ في أية بقعة من العالم ترى الفنان أو المبدع يقود السياسي؟
❖❖ لا أريد أن أخص شعوباً بعينها. لكن هناك سياسيين يحيطون أنفسهم ويملؤون حياتهم بالمثقفين، وكل مستشاريهم كتّاب ومبدعون. الرئيس ميتران واحد من هؤلاء. كل تحركاته السياسية قائمة على تحرك ثقافي. ليس هناك عمل يقوم به إلا ويستند إلى مستشار مثقف. أين هذا مما يحدث في بلداننا؟
❖ إحقاقاً للحق، لا بد أن نذكر للمثقف العربي أنه كثيراً ما يختار طواعية وضع التابع السياسي، يغير لونه حسب لون السياسي ويبدل من مواقعه برشاقة الغزال.
❖❖ هذا شيء مؤسف لا أحب أن أخوض فيه، لكني دائماً أردد ما قاله أحد المتصوفة: «إذا رأيت عالماً يلوذ بباب سلطان، فاعلم أنه لص!»
وأنا أكتفي بهذه العبارة تعليقاً على علاقة المثقف العربي بالسلطة.
❖ لكني أنا لا أكتفي.
❖❖ للأسف المثقفون هم الذين يتبعون رجال السلطة. هم الذين يحرضون بعضهم على بعض، ينفون بعضهم البعض، يشوهون القيم الإبداعية. بهذا المعنى هم أسوأ طبقة في المجتمع العربي. أنا لا أستثني أحداً، كلنا نخطئ بشكل أو بآخر.
❖ يعني أنتم المسؤولون عن ورطتنا.
❖❖ المثقف هو الرمز الأعمق، فإن فسد، فسد كل شيء.
❖ ألا تعتقد أن عالمنا العنيف بحاجة إلى شيء من الحلم أو الرومانسية؟
❖❖ لم نعد بحاجة إلى الرومانسية، الرومانسية ابتعاد عن الحياة. وأنا أريد أن أنفذ إلى كل خلية من خلايا العالم.. أكتشفها.
❖ ألا يمكن لرحلة اكتشافك أن تكتسي بغلالة من الحلم؟
❖❖ لست رومانتيكياً. أنا وثني، حيوي إن صح التعبير.

أجرت الحوار: ماجدة الجندي

مجلة «صباح الخير» القاهرة، 1988

الثقافة السائدة تقليدية

❖ في البدء هناك بعض الإشكاليات التي تهم الكثيرين في مصر، والمثقفين خاصة، ومنهم الشعراء، أن أدونيس، العلاقة بينه وبين المتلقي ثمة قطيعة بينهما، وكذا نفس الشيء مع الشاعر المصري محمد عفيفي مطر، الذي يؤكد دواماً: يكفيني شاعر واحد ليفهم شعري.

ماذا أنت راء في هذه القضية، خاصة وأن العلاقة بين الشاعر والمتلقي لا بد وأن تكون في أوج تواصلها؟

❖❖ ماذا لو عكست السؤال، وسألك السؤال التالي: أي شاعر اليوم يؤثر بلغته الشعرية أكثر، فما يكون جوابك؟

من الشاعر الأكثر تأثيراً على مستوى اللغة الشعرية في البلاد العربية اليوم؟

❖ بوجهة نظري، لا شك أنك أثرت كثيراً في عدد كبير من الشعراء.

❖❖ إذا كنت أنا قد آثرت، فكيف يمكن لشاعر تقول أن بينه وبين المتلقي قطيعة، ويكون له مثل هذا التأثير؟

❖ أقصد بالمتلقي القارئ بشكل عام، وليس الكاتب أو الشاعر أو المبدع عموماً.

❖❖ إذن نتفق أن اللغة الشعرية الأكثر تأثيراً، والتي تؤثر في قيم جمالية جديدة في الشعر العربي هي اللغة التي يسمونها «أدونيسية». وأنا أعترف أن هناك جوانب غير جيدة في هذا التأثير، من حيث أن هناك تأثراً سطحياً أيضاً، وهناك تأثر حقيقي وعميق، وهذا شيء طبيعي. لكن يمكن أن تقصد بالمتلقي ما اعتدنا على تسميته بالجمهور أو قراء الشعر. هذا لا يفاجئني كثيراً، أن لا يكون هناك لي جمهور يستجيب بسرعة، وبشكل مباشر لما أكتبه. أقول إن هذا لا يفاجئني. لأن المنطلق الذي أنطلق منه في كتابة الشعر يختلف عن المنطلقات التي ينطلق منها زملائي الآخرون الشعراء.

وأنا هنا لا أقوّم، وإنما أصف. منطلقي في كتابة الشعر هو أن الثقافة السائدة، وهي جوهرياً ثقافة تقليدية، هي ثقافة الجمهور السائد. ولذلك

مهمتي كشاعر هي أن أخرج هذا الجمهور من هذه الثقافة، أن أخلق قطيعة بينه وبين ثقافته التقليدية. ولهذا أطالبه بأن يكون جديداً، وأن يقرأ ما أكتبه ويكتبه زملائي في الخط نفسه، أن يقرأه وقد تخلص من طرق الحساسية القديمة.

❖ تقصد الكتابة سابقة التجهيز؟

❖❖ تماماً. خصوصاً أن التقليد السائد في كتابة الشعر هو أن هناك معنى مسبقاً، والشاعر يضع هذا المعنى المسبق في إيقاعات أو في أوزان، أو كما يشاء، لكن هذا المعنى المسبق مشترك بين الناس. ولذلك حين يقرأ الجمهور هذا المعنى المسبق في قصيدة ما، فإنه يلاقي تجاوباً مع هذا الشاعر، لأنه يجد فيما يقرأه ما في نفسه بالذات، لكن حين أكتب عن الحب، مثلاً، كتابة جديدة، فأنا لا أريد أن أنقل للقارئ ما يعرفه عن الحب، وإنما أريد، على العكس، أن أصف له هذا التحول العميق الذي طرأ عليّ في تجربة الحب، أنقل له تجربة لا يعرفها، لا بد من أن يجتهد لكي يتخيلها، ومن ثم لكي يتقبلها أو لا يتقبلها، لكي يفهمها أيضاً.

الفرق هو في الموقف، وفي طريقة التعبير عن هذا الموقف. ولذلك، بهذا المعنى، أعتقد أن الثقافة العربية إجمالاً لا تزال ثقافة أميل إلى أن تكون تقليدية منها إلى أن تكون تجديدية، لأن الطاقة الإبداعية عند العربي لا تزال مؤطرة بهذه المقاربات التقليدية.

❖ و.. لكي تكون تجديدية، ما هو الفعل إذن؟

❖❖ الموضوع أخيراً، إذا استطردنا أيضاً، أن الثورة الحقيقية في الشعر العربي اليوم ليست كما يظن، في مجرد الخروج على الوزن، والتخلي عن القافية، وليست حتى في مجرد الكتابة بالنثر. لأن هذه في الأخير ليست إلا أشكالاً أخرى يمكن أن تشيخ وتحل محلها أشكال أخرى مختلفة، وإنما الثورة الحقيقية التي تحققت أو في طريقها إلى أن تتحقق، هي أن مفهوم الشعر ذاته قد تغير.

ومن يقبل بأن مفهوم الشعر كما ورثناه قد تغير، وأصبح علينا أن نتصور الشعر بطريقة مختلفة ونكتبه بطريقة مختلفة، هذا يسهل علينا لذلك مسألة موقف، ومسألة وجهة نظر، ومسألة ما معنى الشعر... الخ. إذا لم

نتفق على مثل هذه الأسئلة الأساسية، سنظل نبحث مشكلة الجمهور والمتلقي والقطيعة بينهما. لأن هذه المشكلات برأيي لا يمكن أن تكون مشكلات شعرية، وإنما هي سياسية إيديولوجية.

❖ ولكن يا أستاذ أدونيس، لقد وصلنا هنا إلى نقطة مهمة جداً. فبعد مرحلة البحث والدراسة والتعمق والكتابة الدائمة، والتجوال في عيون التراث العربي، وأنت تبحرت كثيراً فيه، أعتقد أنه تحدد، على المستوى الشخصي لك، مفهوم الشعر. من خلال هذا المفهوم الذي تحدد، أنا لا أضعك موضع اتهام، ولكن لكي تكون الصورة واضحة لدينا، من هو أدونيس؟

❖❖ لو كان أدونيس يعرف ما هو؟

أنا أولاً أريد أن أسأل من يقول لأدونيس من هو، أنا سألت هذا كثيراً. أنا إذا كنت حقيقة أعرف من أنا، لا أكون أنا. (أنا) هو هذا السؤال المتواصل والمستمر، وكلما خيل إلي أن هناك جواباً له، يتكشف لي أن هذا الجواب ليس إلا سؤالاً آخر. نحن نميل دائماً إلى التصنيف، وإلى الأجوبة. يجب الخروج خروجاً كلياً من ثقافة الأجوبة. أهمية الإنسان، وأهمية الفكر ليست في الجواب. الجواب سهل، ولكن أهميتها وعظمتها هي في الأسئلة. قدرة الإنسان تتمثل في قدرته على طرح الأسئلة، وليس على الأجوبة. أنا سؤال ولست جواباً، لذلك لا أعرف من أنا. لو تصورت أنني أعرف من أنا، لانتهيت.

❖ أقصد من طرحي للسؤال، أن ثمة مفهوماً للشعر قد تحدد لديك.

❖❖ لا.. لا يمكن.

❖ لماذا؟

❖❖ لأن الشعر هو بالضبط ما لا تستطيع أن تحدده. لأنه هو هذه الحركة من الكشف المتواصل، وكل تحديد له، هو تحديد نسبي، من حيث أنه يمكن أن تحدد بعض الأشكال والصور، لكن الشعر مثل الحب، يعني تحدده، تعرف نقيضه، لكن لا تعرفه هو بالذات، تعرف ما ليس شعراً.

لكن لا تستطيع أن تقول إن الشعر يجب أن يكون كذا وكذا، كما كان يفعل أسلافنا: «الشعر هو الكلام الموزون المقفى» لأنك لو أخذت هذا التحديد وطبقته على الكلام الموزون المقفى، لتبين أن ثلاثة أرباع الكلام ليس شعراً. لا نريد أن نقع في تحديد من هذا النوع، الشعر هو كذا، كذا.. هذا الشعر سره وعظمته أنه يفلت من كل تحديد. لكن هذا لا يعني أن لا تستطيع التعرف بما هو شعر. نتعرف إجرائياً على ما هو شعر وهو أساسياً لا في التنظير، وإنما في طريقة استخدام اللغة، التي نتكلم بها. حينما نستخدم اللغة بطريقة معينة، نقول إن هذا من جهة الشعر، وحين نستخدم اللغة بطريقة أخرى، نقول إن هذا ليس شعراً.

❖ إذن ننتقل لجزئية أخرى وهي ليست منفصلة عما نتحدث فيه. وهي مفهوم الحداثة لديك. هل هي مستمدة من التراث العربي، أم أنها متكئة على تنظيرات وقواعد الغرب؟

❖❖ الحداثة فيما يتعلق بالمجتمع العربي بحسب اجتهادي وحسب وجهة نظري، ذات وضعية تناقضية، أي أننا كجيل، الجيل الذي نشأ بعد الحرب العالمية الثانية، عرف الحداثة عن طريق الغرب، هذا لا شك فيه، لكنه لم يعد يعرفها بعمق برأيي وشمول، كما كانت موجودة. عبر تعرفي، وأنا الآن أحكي عن نفسي ولا ألزم أحداً، على الحداثة عن طريق الثقافة الغربية، أخذت أكتشف الحداثة في التراث العربي، وأخذت أعرف وتبين لي أن المفردات التي نستخدمها هي مفردات وردت في النقد العربي. فالحديث والمحدث والحداثة والأحداث، كلها مفردات وجدت في النقد العربي. وهناك تراث نقدي كبير جداً يجسد الصراع بين القدم والحداثة في المجتمع العربي. وإذن عندنا تراث كامل من الصراع حول مفهوم الحداثة. والحداثة بالمعنى النقدي العربي، كانت هي خلق معادل باللغة، أي بالصور والمعاني أو بالأفكار للحياة المدنية. وقد بدأ خلق هذا المعادل بشار بن برد. وبعده تجلى بأجمل صوره عند شاعرين كبيرين هما أبو نواس وأبو تمام. وإذن خلق معادل حضري أو مدني في المدينة، مقابل القيم البدوية. وفي العمق، ما كان يقوله أبو نواس شعرياً، هو تقريباً ما كان يقوله بودلير مع الفارق أن أبا نواس قاله قبل بودلير بحوالي ألف سنة. وإذن، أنا بالنسبة لي شخصياً، بعد أن تعرفت هذه الأبعاد في التراث العربي، وأضيفت إلى

الأبعاد التي اكتشفتها في التصوف، أيضاً عن طريق الغرب، وهو طريق السرياليين، تجلى لي أن مشكلة الحداثة في المجتمع العربي، لا تبحث إلا، خصوصاً على الصعيد الشعري، انطلاقاً من مشكلات هذه الحداثة في المجتمع العربي كما نشأت.

الآن لا يمكن أن يعود التاريخ أو يتكرر، لكن تفيدنا التجربة الماضية في فهم الحداثة اليوم.

❖ ماذا تعني بالحداثة اليوم في المجتمع العربي. هذا هو السؤال المهم؟

❖❖ هناك أجوبة عديدة، لكن إذا اتفقنا على أن نفصل بين الشعر وبقية بنى الحياة الاقتصادية والاجتماعية، ولو فعلنا ذلك إجرائياً، لأنه في المنطلق لا يمكن أن يكون هناك فن حديث في مجتمع متخلف، لكن في الحياة العملية يمكن أن تكون هناك صيغ للفن حديثة في مجتمع متخلف.

نحن اقتصادياً واجتماعياً وحضارياً لا شك أننا مجتمع متخلف، لكن فيما يتعلق بالتعبير الفني، وحصراً في الشعر والفنون التشكيلية، نحن عندنا أدب حديث بكل، نتاج حديث بكل معنى الكلمة، لا يقل أهمية عن النتاج الحديث المعاصر له في البلدان المتقدمة، أو المصنعة كالولايات المتحدة وأوروبا والاتحاد السوفييتي.

هذه المفارقات في المجتمع العربي كيف ندرسها، هذا سؤال، لكن ليس من شأن الشعراء أن يدرسوه، إنما لعلماء الاجتماع والاقتصاد والسياسة أن يدرسوا هذه المفارقة. وإذن، تحديد الحداثة عندنا مسألة معقدة جداً، لكن في جميع الحالات، وفي رأيي أنا، لا تحدد وفقاً لمقاييس الحداثة في الغرب.

على كل حال، الحداثة في الغرب انتهت، ودخل الغرب في مرحلة ما بعد الحداثة، هذه مسائل معقدة. لكن في جميع الحالات، الحداثة العربية في الشعر لا تحدد وفقاً لمعايير غربية، وإنما يجب أن تحدد وفقاً لمعايير منبثقة من الحياة العربية ومن الشعر العربي، ومشكلات النقد والفكر العربيين.

❖ هذا ما فعلته أنت؟

❖❖ بالطبع، هذا ما حاولته في عملي.

أجرى الحوار: أحمد الشهاوي (باريس)

جريدة «الأهرام» المصرية، 11. 4. 1988

الثقافة العربية بدون مصر يتيمة

❖ كيف بدأت حداثتنا في العصر العباسي، وقتلناها نحن العرب بأيدينا، حسبما تقول، حداثتنا بدأت في القرن الثاني الهجري قبل ألف سنة من الحداثة الأوربية وبدلاً من أن يستمر الشاعر العربي في تعميق هذه الحداثة وتطويرها وإيصالها إلى ذروتها، رجعنا إلى الفكر الوظيفي الذي نشأ في القرن الأول الهجري. ذلك الفكر المرتبط بالسلطة كيف يمكن لنا أن نخرج من ارتباط الثقافة بالسلطة حتى نصل إلى فكر حقيقي وخلاق؟

❖❖ هذه هي مشكلة المجتمع العربي بالتبعية، وأنت تطرح الآن السؤال الذي هو السؤال الثقافي العربي. أعتقد أنه إذا لم نتوصل إلى جعل السلطة تتويجاً لانقلاب أساسي في المجتمع، وألا تكون السلطة إلا مسألة تنظيم وإدارة وسهر، لا يمكن أن يتغير وضع المجتمع العربي، وأعتقد أن الشعب العربي سيحقق في المستقبل هذا الأمر، لكن متى وكيف؟ هذا متروك للزمن.

❖ لقد أجبت عن الجزئية الثانية من السؤال، لكن كيف بدأت حداثتنا في العصر العباسي؟

❖❖ نحن قتلناها، أي الحداثة، في عصر النهضة، ما سميناه بعصر النهضة، هو الذي قتل الحداثة العربية وقتل شوقي وقتلتها مصر (مع الأسف) هذه المرة، شوقي عمل باتجاه مناقض كلياً لما قام به الرواد الأوائل المصريون، وتتوجوا بعلي عبد الرزاق في كتابه الأساسي عن الحكم في الإسلام (يقصد: الإسلام وأصول الحكم) وطبعاً المستقبل الثقافي في مصر (يقصد كتاب طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر)، والرواد الآخرين، قتلها الشعر من حيث أنه ظن شوقي واتجاهه أن النهضة في استعادة الأصول. لكن الأصول التي استعادها شوقي، هي أصول تقليدية، أي أنه قلد القدماء وظن أنه بتقليد القدماء يحقق النهضة، إلا أنه كرر ما قاله القدماء. وكان الأحرى به أن يتابع تطور اللغة الشعرية، مثلاً ما سمي بعصر الانحطاط، وهي الفترة التي أتت قبل عصر النهضة هو كان تطويراً هائلاً للغة الشعرية العربية، وما سمي بعصر النهضة هو عصر

الانحطاط بكامل المعنى شعرياً لأنه ما سمي بالانحطاط خلق لغة شعرية جديدة، خرج على النموذجية، وعلى النموذج، للمرة الأولى يتحدث عن عالم جديد، يتحدث عن الأشياء، لا عن الأفكار، يتحدث عن الشمعة والطاولة والكرسي، والنافذة والنجمة والزهرة. مما لم يكن موجوداً في الشعر القديم. ولأنه يتحدث عن عالم جديد، خلق لغة شعرية جديدة، وخلق أشكالاً شعرية جديدة، وكان هذا إذن تطويراً أساسياً للغة الشعرية السابقة. بدل أن يتابعها شوقي في عصر النهضة، اعتبرها منحطة (كما سمى) وعاد إلى النموذج القديم. لكن بدل أن يعود إلى اللغة ذاتها، عاد إلى الكلام، لأن هناك فرقاً بين اللغة والكلام، ونحن إجمالاً لن نميز بينهما. يعني شعر امرئ القيس هو كلام خاص بامرئ القيس، ووصل إلى هذا الكلام، لأنه استخدم اللغة العربية استخداماً شخصياً خاصاً به، ولذلك كلام امرئ القيس مختلف عن كلام زهير بن أبي سلمى مثلاً، أو غيره من الشعراء.

و.. شوقي بدل أن فعل ما فعله امرؤ القيس أو المتنبي، أي يستخدم اللغة العربية استخداماً خاصاً ويخلق كلامه الخاص، ذهب على العكس، وقلد كلام امرئ القيس، وكلام المتنبي والبحتري وغيرهم، وخلق تأليفاً من الكلام، لم يقله هو، وإنما قاله شعراء سابقون. ولذلك في رأيي، شوقي هو علامة انحطاط شعري هائل في تاريخ الشعر.

❖ هذا رأي سيفاجأ به الكثيرون في مصر.

❖❖ فليفاجئهم. وفي رأيي، الشعراء المصريون الآخرون، يعني مثلاً عبد الرحمن شكري يخدم تطور اللغة الشعرية العربية أكثر مما يخدمها شوقي. مثلاً الشعراء الحديثون الشباب يخدمون تطور اللغة الشعرية أكثر مما يخدمها شوقي. شوقي لم يقدم، على صعيد تطوير اللغة الشعرية، أي شيء على الإطلاق باستثناء ما يمكن أن يكون قدمه في مسرحه، وهذا يحفظ له. لكن في شعره، في دواوينه، لم يقدم أي شيء، وكان مجرد تقليد وإعادة كتابة للمكتوب.

❖ باستثناء الشاعر العربي أدونيس، من الشعراء العرب الآخرين الذين تركوا بصمات واضحة على كتابات الشعراء الشباب؟

❖❖ أنا لا أعرف، لقد سميت لك بعض الشعراء الذين أحبهم. لكن لكي يتضح رأيي هنا دون أن أسيء لأحد. أنا أحترم كل الشعراء وأحترم جهودهم جميعاً. لكن بالنسبة لي شخصياً لكي أقول لك من الشاعر الذي أعجب به أو أحبه، لي معيار. المعيار أن يكون حقق قطيعة حقيقية بين لغته الشعرية واللغة السابقة. أن تكون هناك قطيعة جمالية كاملة، بين لغته الشعرية واللغة الشعرية السابقة. هذا أولاً. وهذا الشيء نسميه أسلوباً شخصياً، بالنقد التقليدي.

الشيء الثاني: أن يكون قد حقق في كتابته الشعرية أشكالاً تعبيرية تجسد مفهوماً مختلفاً.

والشيء الثالث المهم أيضاً هو أن يفتح أمام القارئ أفقاً للتساؤل لم يفتح مثله أحد قبله. أنا معياري في محبة الشعر وتقويمه هي هذه المعايير الثلاثة.

❖ من هذا المنطلق، وذلك المقياس، لا شك أن ثمة شعراء عرب من العصور السابقة قد أفدت منهم.

❖❖ أنا مسكون، وأقول مسكون بكل معنى الكلمة بالشعر العربي. أنا مسكون مثلاً بالشعر الجاهلي، بامرئ القيس على وجه الخصوص، بالشنفرى، بطرفة بن العبد، مسكون بشعراء لا أسماء لهم، نصوص اخترتها ونشرتها في «ديوان الشعر العربي» مسكون بذي الرمة، هذا الشاعر العربي الكبير جداً والذي لا يتحدث أحد عنه. مسكون بأبي نواس هذا الشاعر الضخم، مسكون بأبي تمام والمتنبي والمعري.

حين أقرأ لأبي نواس مثلاً أبياتاً بشكل فناً شعرياً قائماً بذاته أتساءل كيف في المدارس والجامعات لم ندرس أبا نواس من هذه الزاوية. اسمع هذه الأبيات المذهلة التي هي فن شعري قائم بذاته. يقول:

غير أني قائل ما أتاني
من ظنون مكذب للعيان
آخذ نفسي بتأليف شيء
واحد في اللفظ شتى المعاني

قائم في الوهم حتى إذا ما
ما رمته رمت معمى المكان
فكأني تابع حسن شيء
من أمامي ليس بالمستبان

هذا فن شعري حديث بكل معنى الكلمة. ليس هنا أي شاعر أوروبي، استطاع أو قدم فناً للشعر أجمل ولا أعمق من هذا الفن.

❖ باعتبارك ممثلاً مساعداً للجامعة العربية في مقر هيئة اليونسكو بباريس، فما هو الدور الذي تقوم به في نشر الأدب العربي في شتى أنحاء العالم؟

❖❖ قدر قدراتنا أن نلقح العمل السياسي في عمل ثقافي وبقدر إمكاناتنا وبإمكانات محدودة جداً، أن نعطي للعرب حضوراً ثقافياً في أوربا، بحيث أننا نقدم عنهم صورة غير ما ألفه الغربيون، صور التعصب والاغتيالات والإرهاب بشتى أشكاله. ونحن قادرون على ذلك لو شئنا. لكن مع الأسف يبدو أن الهم الثقافي عند العرب على المستوى الرسمي، هم ضئيل جداً، ولا تزال الثقافة مسألة وظيفية وزخرفية، ولا تشكل أساساً من أسس الحياة العربية. وأعتقد أن الخلل السياسي نفسه عند العرب وهو في جوهره خلل ثقافي، لأنه في رأيي لا يمكن أن تكون هناك سياسة عظيمة إذا لم تكن مرتكزة على ثقافة عظيمة.

❖ بالأمس كنت في معهد العالم العربي بباريس، وسعدت كثيراً بنشاطاته في مجال ترجمة ونشر الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية. كيف ترى وجه أدبنا العربي الآن في العاصمة الفرنسية باريس.

❖❖ هناك اهتمام كبير جداً بالثقافة العربية والأدب العربي على الأخص. والتقصير في نشر هذا الأدب وفي ترجمته، وفي جعله حاضراً على خريطة الأدب في العالم، لا يعود إلى الأوربيين أو الفرنسيين هنا بوجه خاص، وإنما يعود لنا نحن. لأننا لا نعرف كيف نقدر أدبنا، ولا نعرف بالتالي كيف نبرزه ونقدمه للعالم. وإذا كان هناك من خطأ في هذا الصدد. فأنا

أكرر وأنا مسؤول عن هذا الكلام، أنه خطأ العرب أنفسهم، لكن هناك اهتماماً كبيراً بالأدب العربي، يعني مثلاً حين ينشر كتاب عربي لا تجد ملحقاً ثقافياً واحداً من عشرين أو خمسة وعشرين ممثلاً للثقافة العربية يهتم به على الإطلاق. تحدث تظاهرة ثقافية عربية لا تجد ممثلاً رسمياً عربياً واحداً يحضر هذه التظاهرة الثقافية. أنا لا أريد أن أعد هنا هذه الأمور، لكن خلاصة الموضوع هو أن العرب الرسميين لا يهتمون إطلاقاً بالثقافة ولا بالأدب ولا بما هو ثقافي وأدبي.

❖لكن بالنسبة للثقافة المصرية: أو الوضع الثقافي المصري إذا كنت تريد أن تقدم شيئاً ما قبل أن أرحل عنك.

❖❖ كل ما أود أن أقوله أنني منقطع مع الأسف كثيراً، في الواقع عن مصر. لكن أعتقد أن مصر هي النبع الأساسي للثقافة العربية، وأعتقد أن الثقافة العربية بدون مصر يتيمة. وأنا أثق أن هناك قدرات إبداعية كثيرة في مصر. لكن ربما لا يتيسر لها الظهور لأسباب كثيرة. لكن أعتقد فيما يتعلق بالفن القصصي وبالفن التشكيلي، وشعر الشباب الناشئين خصوصاً، أن مصر تقدم إبداعات مهمة جداً، وأرجو أن أتمكن قريباً من زيارة القاهرة، والتعرف على حركة الشباب، بشكل خاص، لأنني أحلم أن أكتب شيئاً عن القاهرة، منذ زرتها للمرة الأولى، ولا يزال هذا الحلم يزداد تأصلاً في نفسي، وأرجو أن أنقله إلى الواقع قريباً.

أجرى الحوار في باريس: أحمد الشهاوي
جريدة «الأهرام» المصرية، 25/ 4/ 1988

الفكر العربي اليوم يخون نفسه

❖ يقال الآن: إن القصيدة العربية الحديثة تمر - من وجهة نظري - بمأزق، هل توافقني الرأي، وإذا اتفقنا، فكيف لنا الخروج من هذا المأزق؟

❖❖ نحن العرب نتساهل في الكلام، ونتساهل كثيراً في خلع الألقاب. يكفي لشعب خلال مئة سنة أن يكون لديه أربعة شعراء، فكيف والعرب اليوم لديهم أكثر من هذا العدد، والشعر - من جهة ثانية - كشأن الإبداع هو دائماً في مأزق. لا يمكن أن يكون الإبداع إلا في مأزق، يستحيل الإبداع أن يكون مرتاحاً، لأنه دائماً يريد أن يخرج إلى ما هو أعمق وما هو أشمل، وكل محاولة للخروج من حالة إلى حالة تولد أو تجسد مأزقاً ما. ولكن على مستوى الإنتاج لا أعتقد أن القصيدة العربية في مأزق، أنا أعتقد أن القصيدة العربية اليوم تحقق ما لم يحقق في أجيال كثيرة، لأن عندنا اليوم شعراً عربياً عظيماً، بكل معنى الكلمة.

❖ هل تعطيني أمثلة تدلل على ذلك الرأي.

❖❖ الأمثلة كثيرة.. جيل أنتج بدر شاكر السياب، ومحمد الماغوط، ومحمود درويش، وسعدي يوسف على سبيل المثال، هذا شعب، شعره ليس في مأزق.

❖ لكنني أقصد أن القصيدة الحديثة صارت تقليدية، اللغة واحدة، الصور متشابهة، هناك تماثل وتماه شديدان، كأن الشعراء يكتبون قصيدة واحدة موزعة بينهم.

❖❖ هذا موجود في كل العالم، لكن من هذا التشابه هناك شيء مهم جداً وهو أن يخرج واحد أو اثنان من بينهم.

يعني أنا تلقيت (أمس) مجموعة شعرية لشاب مصري لم ينشر من ذي قبل وأعتقد أنه متميز، وسيكون له شأن. وأحب هنا أن أحييه، اسمه «إبراهيم عبد العزيز المصري»، وهو يعمل في الإمارات، موظفاً عادياً بسيطاً، وسوف أنشر له مجموعة من القصائد في العدد المقبل من «مواقف» وسيكون حدثاً، هذا على سبيل المثال.

وهناك أمثلة أخرى أيضاً يجب الانتباه إليها دون الوقوف عند هذه التكرارات والتشابهات، هذا التشابه أجد أنه طبيعي، وعادي، ولا يجوز أن نقف عنده، يجب أن نقف عند هذه الحالات الأخرى التي تمثل التفرد

والتمايز، وهي حالات كثيرة، أنا سميت بعض الأسماء لكن يمكن أن تسمى أسماء أخرى لكني قلت هذا على سبيل التمثيل، لا على سبيل الحصر.

❖ لكن هذه الحركة الشعرية الموجودة في الوطن العربي بشكل عام لا تصل إلى المتلقي - حتى المتلقي الواعي - لأن هناك مأزقاً نقدياً على المستوى الآخر يحول دون وصول أصوات هذه الحركة بالشكل المطلوب.

❖❖ هناك مأزق نقدي من جهة، لأن الحركة النقدية لا تواكب الحركة الإبداعية. هذا من جهة، من جهة ثانية، يجب أن نعترف أن جميع الأجهزة التي تربي الجمهور وتثقفه، هي أجهزة غير ثقافية وضد الثقافة. يعني نحن الآن في مرحلة اللاتثقيف، ومرحلة اللاثقافة على مستوى البلاد العربية. في الجامعة أمية جديدة، في المدارس أمية جديدة، على مستوى أجهزة الإعلام التي لا تنقل إلى المستمع إلا ما يزيد وعيه ضموراً وانكماشاً. وسائل التعليم والتثقيف الحديثة، تقنن العقل وتضعه أو توجهه في أنفاق معينة، لأسباب كثيرة ولغايات معروفة. لذلك لا يجوز أن نضع الشعر موضع الاتهام بهذا الصدد إنما المشكلة هي مشكلة الثقافة العربية، وليست مشكلة الإبداع الشعري، الثقافة العربية هي التي تتراجع، والمثقف العربي هو الذي يتراجع وليس المبدع، وليس الشعر.

❖ ولكن في مصر عندما وجد الجيل الجديد من الشعراء صداً وتقاعساً لنتاجهم من جانب النقاد، أخرجوا من بينهم نقاداً ينظرون لتجربتهم الشعرية وحركتهم، ويتضح ذلك عند شعراء السبعينات في مصر، حتى أصبح الشعراء أنفسهم يقدمون بعضهم البعض، بل ويمارسون طقوس النقد، لكي يتم التواصل بين الشاعر والمتلقي، لأن النقد في مصر بحق يمر بأزمة خانقة، وأعتقد أن هذا الأمر مشكلة خطيرة ستؤثر بالضرورة على فنية الشاعر ومساحة إبداعه.

❖❖ لا شك أن الحركة النقدية دون الحركة الشعرية لأن الحركة النقدية مرتبطة بالحركة الثقافية العامة، بالجامعات والحركة النقدية الموروثة. فالنقد له بعد اجتماعي، لذلك الحركة النقدية نسبياً مرتبطة بما هو سائد أكثر مما هي مرتبطة بما هو ناشئ وخلاق، لكن هذا لا يعني انعدام النقد الحقيقي الشعري. على سبيل المثال يكفي أن يكون عندكم ناقد مهم

جداً هو الدكتور جابر عصفور ويكفي أن يكون هناك كمال أبو ديب في المشرق، والدكتورة خالدة سعيد أيضاً، لكي تكون هناك نواة نقدية جديدة، وأعتقد أن في مصر - هناك أيضاً - أسماء جديدة، أنا قرأت بعض المقالات النقدية المهمة جداً في القاهرة، لكنني نسيت الأسماء، أعتقد أن هناك حركة نقدية ناشئة. لكن ليس أمراً سهلاً أن تنظر، أن تخرج نقدياً من تراث نقدي تقليدي، وأن تنظر نقدياً لحركة إبداعية ناشئة، يجب أن نعطي شيئاً من الوقت لنشوء حركة نقدية صحيحة، مع أن هناك بوادر جيدة لذلك.

❖ دائماً ما تسأل نفسك بصوت عال، هل لنا نحن العرب هوية ثقافية خاصة، أعتقد أن هذا سؤال يقلقك، ويؤرقك دوماً، فهل وصلت إلى شيء؟

❖❖ مسألة الهوية الثقافية، مسألة معقدة، لأنه ماذا نعني بالهوية الثقافية. فإذا قلنا إنها الماضي، لكن هذا الماضي لم يعد موجوداً. وإذا قلنا إنها مرتبطة بالحاضر، ماذا لدينا من إبداعات اليوم تتمثل في هذه الهوية الثقافية. إذا قلنا إنها تطلعاتنا نحو المستقبل، لكن لا نستطيع أن نحقق أو نستشرف أو نعرف مثلاً هذه التطلعات إذا لم نكن نعرف ماضينا وحاضرنا . ثم إذا قلنا إن الهوية الثقافية تتمثل في الدين مثلاً، لكن الدين بأي معنى؟ هل الدين بمعنى المؤسسة أم الدين بمعنى النظرة إلى العلاقة بين الإنسان والله؟ وإذا قلت لا، الهوية تلتمس في غير الدين، أين؟؟ في الشعر، تلتمس في الفلسفة والإنجازات الأخرى، أين؟؟ فمسألة الهوية مسألة معقدة جداً، ثم تثير مسألة العلاقة مع الآخر، من هو الآخر بالنسبة لي كعربي وما علاقتي به؟ هل يمكن أن يكون لي هوية كذات، إذا لم يكن الآخر داخلاً بوصفه بعداً أساسياً من أبعاد الذات، فمشكلات الهوية معقدة جداً.

❖ إذن هذا هو الذي أدى بك لأن تشك في مسألة قيام فكر عربي حقيقي.

❖❖ أنا أؤمن بالطاقة الإبداعية العربية وأؤمن بقدرة الشعب العربي على الإبداع، كأي شعب آخر، ولا يقل إبداعية عن أي شعب آخر. لكن لا أؤمن بواقع الفكر العربي، وأعتقد أن الفكر العربي اليوم يخون نفسه، ويخون رسالته لأنه يصدر عن فكر مسبق، ويصدر عن إيديولوجية مسبقة ولا

يطرح أي سؤال أساسي لا على نفسه، ولا على الإنسان العربي، ولا يثير أي مشكلة حقيقية، وإنما هو فكر مصالح وفكر تعليمي، وفكر نقلي، ولذلك الثقافة العربية اليوم إما أنها استيعاب للماضي، وإما أنها : تعريب وترجمة، وإما أنها تبرير وتشوير لما هو سائد. وليس هناك فكر نقدي خلاق. الفكر العربي اليوم نوع من الحيلة بشكل أو بآخر يعني حيلة إيديولوجية أو حيلة تعليمية، أو حيلة نقدية ترجمية.

أما الفكر الحقيقي، فهو فكر تساؤل وفكر هجومي؟ وهو يتناول المشكلات الأساسية للمجتمع العربي.

❖ إنك لا تعطي للسياق التاريخي أهمية كبرى في تقويم الشعر، لأن للشعر هامشاً مستقلاً.. على الرغم من أن هذا السياق التاريخي يعطي حرية أكثر لفهم وإدراك العمل الإبداعي، ويكون أكثر وصولاً للمتلقي.

❖❖ خذ مثلاً الشعر الذي كتب حول تأميم قناة السويس. كتبت قصائد كثيرة.

هل السياق التاريخي لهذه القصائد التي كتبت في تأميم قناة السويس يعطي أهمية لهذه القصائد؟ هذا مثلاً سؤال. ثم اقلب السؤال: كل ما كتب من الشعر في هذا السياق التاريخي ليس شعراً، وأصبح الآن مجرد وثيقة تاريخية، وإذن بهذا المعنى، لا أهمية للسياق التاريخي في تقويم الشعر.. خذ مثلاً الشعر الذي كتب حول ثورة الجزائر، وكذا ما كتب حول الثورة الفلسطينية التي ما نزال نعيشها، معظم هذا الشعر ليس شعراً، وإنما هو شعر وثائق معظمه، وإذن الشعر يجب لكي يكون شعراً، لا أن يخضع للسياق التاريخي، بل أن يخترقه، بحيث يحول السياق التاريخي نفسه، والقضية نفسها التي نتحدث عنها إلى رمز، وإذا لم نحول ما نكتب عنه إلى رمز. فإن ما نكتب عنه يبتلع ما كتبناه، وتصبح الحادثة أكبر مما كتب عنها، لذلك فإن تأميم قناة السويس الآن، أهم بذاته كحدث من كل الشعر الذي كتب عنه، وهكذا.

❖ إلى أي مدى وصلت تحولاتك السياسية والفكرية والشعرية؟

❖❖ لا حد لها، ولا يمكن أن تصل إلى حد تقف عنده ما دمت حياً فأنا متحول، وما يبدو لي الآن حقيقة قد يبدو لي غداً خطأ، وما يبدو لي الآن خطأ قد يبدو لي حقيقة. فأنا لست كائناً في المكتوب، وإنما كائن في الاستشراف.

❖ لا شك أن هذا نتيجة البحث المتواصل.

❖❖ لأن الحقيقة ليست جاهزة. الحقيقة، لكي نكتشفها باستمرار. وكل حقيقة جاهزة، هي سلفاً باطلة في رأيي، الحقيقة هي هذا البحث المستمر عنها.

❖ لنتحدث الآن عن علاقة الباطن بالظاهر لديك.

❖❖ مسألة الباطن والظاهر، هي مسألة ترتبط برؤية لي وللعالم وللأشياء كالمتصوفين ، وأنا تربيتي في هذا الصدد تصوفية، فالمتصوفة لم يكونوا يرون حقيقة العالم في ظاهره وإنما كانوا يرونها في باطنه وهذا يعيدنا إلى الحداثة. السورياليون أخذوا من التجربة الصوفية. وإذن علينا باستمرار أن لا نقف في فهم العالم عند ظاهره وإنما علينا أن نتجاوز هذا الظاهر إلى الباطن، إلى المعنى الخفي، وإذن علاقتي بهذا الباطن، هي علاقة شاعر يحلم بأن يكتشف دائماً السر وأن يتجاوز باستمرار سطح العالم إلى أعماقه، وهذا مما يتيح له باستمرار أن يكون في قلب الحركة، وأن يكون على الدوام دائماً يقظان لكل التغيرات من حيث أن هذا العالم هو عالم التغيرات، عالم الزوال باستمرار، لذلك لا يهمني الزائل، يهمني القبض على هذه الحركة الخفية العميقة في العالم وفي الأشياء.

❖ بحيث لا يكون هناك تناقض بين الظاهر والباطن..

❖❖ الظاهر ليس مهماً إلا بقدر ما يكون عتبة للباطن وصورة له. الظاهر ليس شيئاً بالنسبة لي. وإنما ترتبط أهميته بقدر ما يعكس الباطن، بقدر ما يتجلى الباطن فيه.

❖ دعنا نستطرد في هذه الإشكالية حتى نستجليها .

❖❖ الشيء الظاهر على صعيد الفكر، البنية الظاهرة فكرياً هي البنية المرتبطة بالعادات والتقاليد والمسبقات والأفكار السائدة، هي لا تعبر عن حقيقة باطن الإنسان، كل هذا مرتبط بالظاهر الاجتماعي، هو ظهر

كاذب، لأن كل ظاهر له مواصفات واصطلاحات كاذبة، وإذن يجب باستمرار أن نخترق هذا الظاهر الاجتماعي بمواضعاته واصطلاحاته إلى الباطن داخلين في الشيء العميق في النفس. ومن أجل ذلك، مثلاً، من هنا تبدأ أهمية «فرويد» أن شخصية الإنسان الحقيقية هي في لا وعيه، في باطنه، وليس في عقله لأن العقل اجتماعي، بينما الحلم فردي، فأنت شخصيتك هي في الحلم وليست في المواضعات العقلية. لذلك أنا أركز، باستمرار، على هذا الجانب المكبوت في الإنسان، لتفجيره لأنه لو أردنا أن نكتب التاريخ العربي اليوم، وأن نكتشف الحقائق الكبرى في حياة العرب، لما كتبنا التاريخ الظاهر، لأنه تاريخ كاذب، ولو أردنا أن نعرف الحقائق لكتبنا التاريخ الباطن، التاريخ المكبوت، وبهذا المعنى أهمية المكبوت، والمسكوت عنه، وما لا يحكى عنه، هذا هو الشيء المهم الذي يجعلني أرتبط بالحركة العميقة للإنسان وللمكبوتات. ولذلك، اليوم نحن بحاجة إلى كتابة التاريخ العربي من جديد، وهو أن نكتب ما سكت عنه، وأن نكتب ما كتب، يعني أن نكتب الباطن العربي، لكي نعرف حقيقة العرب.

أجرى الحوار في باريس: أحمد الشهاوي
جريدة «الأهرام» المصرية، 18/ 4/ 1988

نحن نموت مرة ونولد مراراً

❖ من هي الذئاب البرية التي حاولت التهامك في مطلع الخمسينيات؟

❖❖ إنها الصحافة العربية. ولم تكن عشتار سوى قصيدتي التي تبعثني. فنحن نموت مرة ونولد مراراً.

❖ أنت تتحامل على العقل العربي طوال الوقت، وتتهمه بسيادة الذهنية الدينية، في الوقت الذي نراك فيه شيعياً أصيلاً. وعندما نحاصرك بذلك، تصرخ فينا: يجب أن تقرؤوني بدون ذاكرة. فكيف يستقيم ذلك؟

❖❖ أولاً: هل الشيعة تهمة؟

❖ نعم. عندما ينفيها أدونيس ويطالبنا بتحرير العقل!

❖❖ حينما أقول يجب قراءتي بدون ذاكرة، فأنا أقوله في معرض محدد ولا أعممه. وحينما يأتي ناقد ويقرأ نصاً، فإنه يتحدث عن مفهومات وقضايا من ذاكرته وليست في داخل النص بحيث أنه لا يقرأ النص، بل يحجبه. بهذا المعنى قلت يجب أن أقرا في معزل عن الذاكرة. لأنني أعرف الذاكرة العربية، وخاصة ذاكرة الناقد، فهي محشوة بالأحكام المسبقة، والخرافات التي لا علاقة لها بالشعر ولا بالنقد.

❖ ولكن بعض القراءات النقدية لنصوصك الشعرية وضعتنا في قلب الفكر الطائفي. فكيف نقرأ قصيدة «علي» بمعزل عن شيعيتك، أو قصيدة «إسماعيل» على سبيل المثال؟

❖❖ بالنسبة لهذه القصائد، لماذا لم ير الناقد شخصية عمر أيضاً، ولماذا وقف عند «علي»؟

إن لفظة علي في القصيدة لا علاقة لها بعلي الشخصية التاريخية، ولم أتحدث مرة في حياتي كلها عن علي الشخص التاريخي المعروف. أما إذا حسبت لفظة علي بأنها تمثل الإمام علي، فهذا تبسيط ولا يعني ذلك أنني لست معجباً بشخصية علي الإمام، بل العكس، فأنا أعده رمزاً من أعظم الرموز في ثقافتنا العربية.

❖ ولكننا لا نستطيع أن نقرأ قصيدتك عن الثورة الإيرانية والخميني بمعزل عن انتمائك ؟؟؟

❖❖فأنا لست قومياً عربياً بالمعنى الأول. أي لست مذهبياً قومياً. ولا تعنيني القومية بشكل عام، إلا بقدر ما تضمن من احترام الإنسان، وقيم التوكيد على الحرية والإبداع. لكن من الجهة الثانية، أنا عربي، ثقافياً ولغوياً، وفي هذا الاتجاه، قدمت للغة العربية والثقافة العربية ما لم يقدمه أي شاعر، فأنا عروبي، لكنني لست قومي النزعة، خصوصاً أن الفكر العربي القومي كما مورس، ولا يزال يمارس، يتضمن بعض العنصرية، وبعض الازدراء للقوميات الأخرى، ولذلك فأنا مؤمن بالتنوع والاختلاف في إطار الثقافة العربية الواحدة، واللغة العربية، وهذا ما لا تتيحه النزعة القومية الوحدوية كما ينظر لها حتى الآن.

❖ ألست ترى أن هذا الموقف قادك إلى مزيد من الانعزالية حتى وصفك أحد النقاد، ذات مقاله، بأنك «صوت سعد حداد الأدبي»؟

❖❖ ومتى عارضت الوحدة ودعوت إلى الانعزالية في نصوصي الشعرية؟

❖ في ديوانك الأول، عندما أسميت عصر الوحدة المصرية السورية بعصر الحذاء الذهبي، ورحت تحذر من قدوم الفراعنة.

❖❖ إنه عصر الشرطة. عصر البوليس ومصادرة الحريات. فهل يدافع هذا الناقد عن ذلك. وهل كانت هناك وحدة عام 1960. أما الفراعنة فلم أقصدهم بالمعنى الحضاري، ولكن قصدتهم كرمز للطغيان.

أما الانعزالية، فهي الوجه الحقيقي للقومية الواحدية. كيف يمكن أن تكون القومية العربية رداً على القوميات الأخرى كالمصرية والفرعونية واللبنانية وغيرها؟

إن القومية بالنسبة لي جزء من العروبة، وليس العكس.

❖ أنت شعوبي إذن؟

❖❖ نعم. لأن أساس الشعوبية هو القول بأن العرب كقومية ليسوا متفوقين على الشعوب ذوي القوميات الأخرى. والرسول ساوى بين الشعوب. فلا فضل لعربي على أعجمي.

فأساس الشعوبية هو المساواة والعدالة. وكل عربي حقيقي هو شعوبي. ولكن الصراع السياسي جعل القريشيين يحاولون فرض لسانهم وقوميتهم. ولذلك شوهوا المعنى باستخدامه، إيديولوجياً، وكما استخدمه القُريشيون القدامى، يستخدمه اليوم القريشيون الجدد.

❖ ألست توافقني على أنك بهذه الآراء مخرب كبير؟

❖❖ نعم. أنا أفخر بأنني مخرب لهذه العقلية العربية. ولن أتردد في مواصلة التخريب. وعليهم أن يبنوا ويعمروا. فلديهم كل شيء. الطائرات والدبابات والجيوش والجماهير ليفعلوا إن استطاعوا. إنهم لا يقرؤون. هل تعرف أن كتبي ممنوعة من دخول أكثر البلدان العربية مثل الخليج العربي والعراق وغيرها. والذين يتهمونني لم يقرؤوا لي نصاً واحداً.
فلو عملت استفتاء لوجدت قلة ضئيلة هي التي قرأتني. أليس هذا مؤسفاً؟
هناك نص أعتبره أجمل نصوص حياتي بعنوان «ضوء الشمعة» من كتاب «الحصار». هذا النص مر دون أن يَقْرأه سوى شخص واحد من تونس، وعندما أرسل لي خطاباً كدت أبكي فرحاً. وتذكرت شاعر فرنسا العظيم مالارميه الذي باع نسخة واحدة من كتابه طيلة حياته.
عندما تطالع ميثاق حقوق الإنسان العربي، لا تجد كلمة إدانة واحدة لمعنى الرقابة. فالرقابة قتل مزدوج للقارئ والكاتب معاً. ولكن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة للعقل العربي.
❖ ولكنك واحد من بين الذين أسسوا هذا الميثاق وكتبوا بنوده.
❖❖ أعترف بذلك. وأنتقد نفسي. وما أردت بهذا إلا التدليل على مدى التناقض الذي نعيش فيه.
❖ دعني أسألك لماذا جئت إلى القاهرة بعد هذا الغياب السياسي. وهل يعني ذلك أن موقفك قد تغير على نحو ما؟
❖❖ يا سيدي.. زيارتي للقاهرة شخصية. فأنا أحب هذا الشعب، ومن حقي أن أزوره وقتما أحب. وأن أقرأ كتابه العظيم وقتما أشاء. فالقاهرة كتاب يجب أن تعيد قراءته باستمرار.
وهؤلاء الناس أحبهم. وأحب موسيقاهم الصامتة. أحب موسيقى حركاتهم وتصرفاتهم وطوفانيتهم بموجها المتدافع. إنها مصر حسن فتحي وسيد درويش وصلاح جاهين، فكيف لا أزورها؟
❖ وكيف رأيت الشعر فيها؟
❖❖ رأيت تجربة الشباب وهي تخرج علينا، حتى لو كانت متأثرة بنا، نحن الجيل الأسبق. رأيتهم يحاولون فتح آفاق أخرى للغة الشعرية

والحساسية الشعرية. ولا بأس إذا كانت أخطاؤهم كثيرة، فالمشروع الذي يحاولون التأسيس له مشروع ضخم، ولا بد من يعمل عملاً كبيراً أن تكون أخطاؤه أحياناً كبيرة هي أيضاً.

❖ البعض يراك متناقضاً عندما اعتبرت التجربة الصوفية ثورة فكرية وشعرية، في الوقت الذي تدعو فيه إلى نسف الأسس الدينية ونفيها خارج العقل العربي.

❖❖ نعم. قلت أن التجربة الصوفية ثورة في إطارها التاريخي، ولا أدري ما الخطأ في هذا. هؤلاء الصوفيون الذين قالوا: «إذا رأيت عالماً يلوذ بباب سلطان، فاعلم أنه لص».

أليست هذه ثورة؟

أما على مستوى الشعر، فلا أدري لماذا نجد، نحن العرب، تناقضاً بين ما هو فكر، وما هو شعر. ففي رأيي أنه لا تناقض بين الفكر والشعر. لأنه يجب أن تنتهي هذه النظرة التقليدية للشعر العربي، تلك النظرة التي أخرجت التجربة الصوفية من الشعر بحجة أنها فكر.

يجب أن ينتهي هذا الميل إلى تسطيح التجربة الشعرية وحصرها في هذا الأنبوب الرومانطيقي الخيطي البعد.

❖ ترى هل كانت هذه النظرة وراء دعوتك إلى قصيدة النثر؟

❖❖ يمكن ذلك. فقصيدة النثر تتيح الإحاطة بأشياء الحياة اليومية. وبهذه الزلزلة للمعالم المعروفة. ربما أكثر من تجربة الوزن، لست متأكداً. فالشعر لا قاعدة له. ويمكن لقصيدة واحدة أن تغير جميع المعايير. ليست هناك نظرية واحدة. ولكن المؤكد أن قصيدة النثر أكثر صعوبة، فالشاعر يواجه الحرية والخطر في آن واحد. ونحن في حاجة إلى هذه الحرية وذلك الخطر.

أجرى الحوار: أحمد إسماعيل

جريدة «الأهالي» القاهرة، 25/ مايو/ 1988

العالمية ليست الشهرة والانتشار

بعد غياب طويل، حل أدونيس في القاهرة، وكان له لقاء مع الشعراء والمثقفين والصحفيين المصريين، كان أشبه بالمحاكمة: اتهامات كثيرة وجهت للشاعر، كان يفندها جميعاً دون انفعال، وكانت النتيجة أنه كسب الجولة، ونجح أكثر من مرة في أن يضع الذين يحاكمونه في قفص الاتهام.

المكان: نقابة الصحفيين. وفي أكبر قاعاتها التف جمهور المثقفين الذين كان على رأسهم أحمد عبد المعطي حجازي، محمد إبراهيم أبو سنة، محمد التهامي، وغالي شكري.

في بداية اللقاء قال أدونيس: إذا كان الخلاف غير مطلوب في كثير من القضايا، فهو مطلوب في قضايا الإبداع، وعندما نتفق جميعاً على ذلك فإن الإبداع سيحدث.

الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة يسأل:

❖ منذ 30 عاماً وأنت تقود حركة اليسار في الشعر، هل أنت راض عن هذا التيار. هل أنت متصالح مع نفسك؟ وكيف تستطيع أن ترى ما أنجزت في مواجهة التاريخ؟

أدونيس:

❖❖ أود أولاً أن أذكر لحضراتكم ما ذكرني به الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، إن أول ديوان صدر للشاعر طبع في بيروت وبتشجيع مني، وبعد ذلك لننتقل إلى تساؤلاته.

لا أعتقد أن هناك يميناً ويساراً في الشعر. الشعر شعر دون يسار أو يمين. الشعر يخترق الإيديولوجيا . أشبهه دائماً برائحة الورد التي تخترق كل شيء. وأعتقد أننا مهما أوغلنا في اليسارية، وأنا أستخدم هذا التعبير كفرضية إجرائية، سنكون مقصرين، لأن ما عشناه ونعيشه في المدرسة والجامعة والحياة اليومية يحتاج إلى قرون من الفوضى، ونحن لا زلنا نعيش في طفولتنا اليسارية. فماذا فعلنا؟

من يقرأ ما يكتب حول ما سميناه التجربة الشعرية، يخيل إليه أن المشكلة الأولى في التخلف العربي هي تخلينا عن الوزن، وأن الكتابة النثرية هي

وراء هزائمنا المتكررة، ونحن للأسف لم نفعل شيئاً فيما يجب أن نفعله. المسألة في الشعر ليست الخروج على الوزن، وليست هي الكتابة في النثر، ولكن في تغيير مفهوم الشعر. يجب أن ننتقل من مفهوم ورثناه إلى مفهوم جديد، ونحن لا نزال في بدايات مثل هذا العمل.

أما عن نفسي فلست راضياً وأعتقد أن ما فعلته ليس إلا نوعاً من المحاولة، نوعاً من البداية، وإن ما أطمح لكتابته لا زال ينتظر لحظة ما في غد سيأتي. فالشاعر تلميذ أبدي، يتتلمذ على الأشياء ويتتلمذ على اللغة، وأنا لست راضياً لا عن نفسي ولا عن جيلي ولا عن الجيل الحاضر.

أحد الحضور:

❖ هناك انتقاد يوجه إليك هو ميلك إلى الذاتية المفرطة في شعرك. وأن هذه الذاتية تحجب عنك الرؤية الموضوعية للأشياء.

❖❖ لا تعليق لدي سوى رجائي أن يزداد الأخ السائل موضوعية. وأن يفيدنا جميعاً من موضوعيته.

الشاعر فوزي عبد الحليم:

❖ خلال السنوات الماضية ظهرت أصوات شعرية عديدة تتحدث عن السياسة و الاقتصاد بعيداً عن المعالجة الفنية الجيدة. ما هو تقييمك للشعر السياسي؟

أدونيس:

❖❖ أعتقد أن بعض الأشعار الحماسية التي تكتب في بعض المواقف السياسية رديئة. ولكن المسألة ليست بسبب السياسة، وإنما الافتقاد للشعر.

والشعر مفتوح على كل القضايا وليس هناك كلمة شعرية في ذاتها، وأخرى غير شعرية. وليس هناك موضوع يصلح للشعر وآخر لا يصلح. ولكن المهم هو كيفية التعبير، بحيث أن الشاعر لا يعتمد على الفكرة وإنما يعمل على التعبير عنها بصورة فنية جيدة.

الشاعر فتحي غريب:

❖ محاولتك للمزج بين الشعر والنثر والخروج على الأوزان، ماذا استهدفت؟

أدونيس:

❖❖ قصدت فتح المجال أمام الشاعر العربي الحديث، لكي يشكل ما تعطيه له اللغة. واللغة العربية ليست عاجزة عن القدرة على التشكيلات الجيدة، وكان لي قصد آخر هو أن أكسر هذا الحد الفاصل التقليدي بين الشعر والنثر، وأن أجعل الشعر هو علاقات الكلام لا علاقات الأوزان، أن أخرج الشعر من العلاقات الوزنية إلى العلاقات الكلامية.

أحد الحضور:

❖ الملاحظ أن هذه الدعوى للتجديد تفتح الأبواب الواسعة أمام المدعين، فكيف نواجه هذه المشكلة؟

أدونيس:

❖❖ هذه مشكلة بالفعل، ومصيبتنا كعرب أن كل عربي يشعر أنه ناقص الوجود، إذا لم يقل شعراً بشكل أو آخر. ولقد قرأت عشرات الدواوين المطبوعة من القرن السابع عشر، ومكتوب فيها اسم المؤلف وحرفته تاجر، اعتقاداً منهم أنهم مهما بلغوا من شهرة وامتلكوا من ثروة لا تغنيهم عن التواجد في كتاب. هذه ميزة من ناحية، ولكنها نقيصة من جهة أخرى. مزية لأنها تجعلنا نتفهم أن الشعر أعظم ما يفصح عن الإنسان، لأنه يفصح عما تعجز العلوم والمعارف الأخرى أن تفصح عنه، ونقيصة لأن الشعر موهبة وتجربة لا يستطيع أن يكتبه أي إنسان. هذه الظواهر كانت موجودة منذ القدم. ويجب أن نعرف أن عدد الشعراء الذين أسسوا اللغة العربية هم قلة. وأن معظم الذين كتبوا الشعر ليسوا شعراء.

الصحفية نهلة عز العرب:

❖ الشاعر المبدع محرض وموجه فماذا قدمت لوطنك؟ وهل انحسرت الأدونيسية؟ ولماذا سميت نفسك أدونيس؟

أدونيس:

❖❖ الحقيقة أنني أعتبر نفسي حتى الآن مقصراً تجاه وطني، ووطني في حاجة إلى أشعار كثيرة، وأشعر أنني لم أقدم له جزءاً بسيطاً مما كان ينبغي أن أقدمه.

أما عن الموجة الأدونيسية فأتمنى أن يخلق كل شاعر موجته الخاصة وبحره الخاص. أما عن تسميتي أدونيس فقد تمت في الأربعينات وكنت

أكتب مقطوعات نثرية وشعرية باسمي الصريح (علي أحمد سعيد) ولم تكن هذه المجلات تنشر أي شيء. وتصادف أن قرأت أسطورة أدونيس فاستهوتني كثيراً وقررت أن أوقع ما أكتبه باسم أدونيس. وعرفني الناس بهذا الاسم بحيث أنني إذا أردت التخفي أستخدم اسمي الصحيح.

الناقدة فاطمة سرحان:

❖ لماذا لم تتجه نحو المسرح الشعري؟

أدونيس:

❖❖أعترف بأنني فشلت في الكتابة للمسرح. جربت لكنني فشلت والسبب أنني حاولت أن أفعل بالمسرح ما فعلت في بناء القصيدة: أن أخلق شيئاً مختلفاً. لغة مسرحية جديدة وبناء مسرحياً مختلفاً. حاولت لكنني لم أنجح ولا زلت أحاول. وأعترف أن الكتابة المسرحية موهبة قد لا أمتلكها.

أحد الحضور:

❖ وجود أدونيس في القاهرة يعني إنهاء 30 عاماً من القطيعة، هل توضح لنا لماذا قررت إنهاء المقاطعة؟

أدونيس:

❖❖ هذا سؤال يدخلنا في الواقع السياسي مباشرة. وأنا لا أتردد في التعبير عما أؤمن به. كان امتناعي أمراً مبدئياً بعدم الذهاب إلى البلاد العربية جميعاً، لأنني لا أريد أن أقيم علاقة سياسية مع الأنظمة العربية، فأنا شاعر وأحب وأحرص وأدافع لكي أظل شاعراً، وأعتقد أن السياسة أقل أهمية من الشعر، وأقول ذلك بمنتهى التواضع.

السبب الثاني هو سبب شخصي خاص، فليس من السهل في الأوضاع التي يعيشها الشاعر أن يسافر، فهذه مسألة تحتاج إلى تفكير طويل ولو من الناحية المادية.

الأمر الثالث أنني كنت أظن أن معاهدة كامب ديفيد تحول بيني وبين زيارة القاهرة. وبعد التجربة تبين لي أن كامب ديفيد ليست مسألة مصرية ولكنها مسألة عربية، وبذلك تكون عزلتي عن الأصدقاء وعن الشعب

المصري أمراً غير مقبول. وقد قررت أن أقوم بزيارة مصر أو أي بلد عربي آخر حيث أستطيع أن أتصل بأبناء الشعب ولا أحاصر من قبل الأجهزة، ولن أتردد في زيارة أي بلد أجد أن الشعر به مستقل.

وأعتقد أن انتظارنا حتى تتغير الأنظمة سيطول. فالأنظمة ليست أشخاصاً وإنما عقليات وعلاقات وقيم وثقافة. وما لم يتغير كل ذلك فلن تتغير البنية الفوقية كما يقول اليساريون. المهم أن يقف الشاعر المبدع مستقلاً متمسكاً بحريته، وأن يكون قادراً على أن يقول كلمة ولو هامشية، هذا هو رأيي الآن.

ولو أضفنا إلى ذلك أن السلطة أياً كانت وفي أي بلد ليست كلها شراً، وليست كلها خيراً بالطبع، وأن هناك عناصر في السلطة يجب التعاون معها، ولا أتصور أبداً على المستوى التقدمي أو اليساري المتطرف أن تكون هناك مقاطعة كاملة بين القوى الحية والعناصر الخيرة داخل السلطة، وعلى القوى الحية أن تجد طريقة ما لكي لا تحدث قطيعة كاملة مع العناصر المتفتحة داخل أجهزة السلطة، يمكن أن نكون مختلفين جداً لكننا نستطيع العمل في مؤسسة واحدة.

القصاص محمد مبروك:

❖ أخشى ألا تكون مقولتك أن السلطة ليست كلها شراً مجرد عباءة يحتمي بها كل من يتعاملون مع السلطة، وأقول لك بكل صدق كان موقفك السابق مشرفاً ولكن الموقف المشرف انتقل إلى مقولة عمومية.

أدونيس:

❖❖ أنا لم أرك حتى ولا أعرفك. ولكن اسمك محفور في ذاكرتي. فقد نشرت لك منذ سنوات طويلة قصة جيدة، وأرجو ألا تكون تجمدت وأنت خارج السلطة. وأقول إن الاستقلالية تنبع من سلوك الشخص وأخلاقياته. وحيثما أجد سلطة لا تؤمن بالشعر كفاعلية. سلطة تقمع سأظل ضدها دون أن يعني ذلك أن أقاطع السلطة بكل أجهزتها . فالسلطة

ليست مجرد أجهزة الحكم. وإذا كان على الفنان أن يعارض السلطة فلا بد أن يعارض سلطة العائلة وسلطة المدرسة والجامعة والقيم المحافظة.
للإنسان الحق أن يكون معارضاً سياسياً ولكن لا يجوز أن يعزل نفسه عن حركة شعبه، والمعنى الشائع لرفض السلطة الذي نمارسه أعيد النظر فيه الآن.

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي:

❖ هناك مسائل كثيرة نتفق مع أدونيس عليها، ومسائل أخرى نختلف حولها. من بين نقط الاختلاف: الأحكام التي أصدرها على شاعرنا الكبير أحمد شوقي. وأقول إن أدونيس لا يعرف أحمد شوقي، أو أنه أصدر أحكامه عليه قبل أن يقرأه. ولعل أدونيس لا يريد أن يتنكر لرأيه الأول عن شوقي.

الشاعر مصطفى أبو عميرة:

❖ هل وصلت إلى العالمية بعد أن ترجمت أعمالك إلى عدد من اللغات؟

أدونيس:

أعتقد أن العالمية من المفاهيم التي تثير التباساً شديداً. العالمية بالنسبة لي ليست مجرد أن تكون معروفاً في العالم أجمع. هناك أدباء معروفون في العالم كله وهم أقل من أن يكونوا محليين. العالمية ليست الشهرة ولا الانتشار. وليست العالمية مقاييس محددة نقيم بها إنتاج شخص، فإذا انطبقت عليه أصبح عالمياً. والترجمة تخضع لمراحل كثيرة سياسية وشخصية وتجارية ولا تعني بالضرورة الإبداع، وهناك كتاب كبار لم تترجم أعمالهم لأي لغة حية وهذا لا يقلل من قيمة إبداعهم. المهم بالنسبة لي هو إلى أي درجة قدم هذا الكاتب أو ذاك للقارئ عالماً جديداً.

أحد الحضور:

❖❖ لماذا لم تكتب قصيدة عن القاهرة؟

أدونيس:

❖ طوال عمري وأنا أفكر في كتابة قصيدة عن القاهرة، ولم أتمكن من كتابة أي شيء.

وحضوري الآن هو مجابهة جسدية بين حواسي ومشاعري وجسد القاهرة وتكوينه الداخلي، وقد أفشل أيضاً. وتأكد أن القضية لن تكون نتيجة قرار. وقد حضرت لكي أقترب من مصر وشعب مصر. والقاهرة ليست بحاجة لشهادة مثلي، ومصر هي قلب العالم العربي بصرف النظر عن كل شيء. هذه حقيقة تاريخية وجغرافية وموضوعية. ولأنها قلب هذا العالم فإن مشاكلها كثيرة.

رياض سيف النصر
«الأفق» 9/ 6/ 1988

لكل قصيدة قانونها وقاعدتها

❖ راجت في السنوات القليلة الماضية قصائد عديدة تدخل في السياسة وتتحدث عن الاقتصاد وقضاياه بعيداً عن المعادلة الفنية، وكلها لشعراء كبار، فما هو تقييمك لهذا النوع من القصائد السياسية؟

❖❖ إذا كان وصف صاحب السؤال صحيحاً، فهو لم يحدد لنا هذه النماذج، فأنا أوافقه وأعتقد أن كثيراً من الشعر الذي يكتب ليوحي الحماس السياسي في بعض المواقف وفي بعض هذه القضايا هو شعر رديء، ولكن بالمقابل هناك شعر لا يهتم بالسياسة ولا بقضاياها هو رديء أيضاً.

إذن، المسألة ليست في السياسة وليست في غير السياسة، فالمسألة في كيفية الكتابة وفي الإبداعية.

فالسياسة بمعنى رؤية الإنسان، رؤية العالم وبناء الإنسان وبناء المدنية الإنسانية. أعتقد أن سياسة بهذا المعنى هي هواء لكل إنسان. الحب نفسه سياسة بهذا المعنى. فكل شيء سياسي، بالنسبة لي إذن. الشعر مفتوح على جميع القضايا أياً كانت. فكما أنه لا توجد كلمة شعرية في ذاتها وكلمة غير شعرية في ذاتها، فليس هناك موضوع غير صالح للشعر وموضوع صالح للشعر. فكيف نفصح عن هذه الأشياء وهي الأساس. وأرجو أن لا يفهم من كلامي هذا أني مع الشكلانية، فكيفية التعبير مسألة مختلفة جوهرياً عن تعريف الشكلانية أو عن تعريف الشكل.

فالفكرة أياً كانت، ذاتية في كيان الشاعر، في دمه وفي نفسه وفي حياته، فهو يعمل على التعبير عنها. وبهذا المعنى، كيفية التعبير هي الأساس. وسأضرب مثلاً للشعر السياسي بثورة الحجارة.

معظم الشعراء كتبوا عن ثورة الحجارة، وأظن أن أول من أطلق عليها هذه التسمية هو الشاعر نزار قباني. وفجأة تحولت هذه الثورة العظيمة إلى رجة عميقة لا في جسد العدو وحده، وإنما في جسد العرب أيضاً.

وللأسف حاول بعض مدعينا أن يجعلوا منها موضوع إنشاء. فبدلاً من أن تتحول ثورة الحجارة إلى رمز وتصليح وضعية العرب وواقعهم وتاريخهم

وتوقعاتهم، للأسف حولت إلى موضوع إنشاء. وأصبحت المسألة مسألة معلم وتلميذه. صف لنا الربيع أو صف لنا رحلة يوم عاصف. هذا النوع من الشعر لا أسميه شعراً ولا أسميه سياسة، هو ضد الشعر ولذلك هو حتمياً ضد السياسة.

❖ أليست العلاقة بين المقاطع الموزونة والمقاطع المنثورة، أشبه ما تكون علاقة المذهب في الأغنية. أو العمل الملحمي؟

فالمذهب غناء شجني موزون والكوبلين تشريعي موصوف منثور بغض النظر عن التوصيف. هل لكم أن توضحوا لنا العلاقة بين الموزون والمنثور في قصيدتكم.

❖❖ القصد من هذا المزج بين الأوزان، أو المزج بين النثر والشعر، هو تفكيك البنية الخيطية للقصيدة العربية التقليدية، بحيث تتحول البنية الجديدة إلى بنية شبكية من جهة، بحيث تنهار العلاقات الإيقاعية من خارج بين الكلمة والكلمة وبين الجملة والجملة وبين المقطع والمقطع.

وفي الواقع نقصد قصداً تشكيلياً لفتح المجال أمام الشعر العربي الحديث، لكي تشكل له ما تشاء لغته. لأن اللغة العربية حية ومتجددة.

لذلك فاللغة قابليتها لتشكيلات جديدة لا تنتهي. وإلى ذلك كان لي قصد آخر هو أن أكسر هذا الحد الفاصل التقليدي لما نسميه وزناً ولما نسميه نثراً، أو أن أجعل الشعرية تقوم في علاقة الكلام لا في علاقات الأوزان.

فهو في أن أخرج الشعرية شيئاً فشيئاً من العلاقات الوزنية إلى العلاقات الكلامية أو العلاقات فيما بين الكلام أو التأليفات الكلامية.

طبعاً، الخوض في هذه المسألة صعب، لا يدلل عنها إلا نصياً، لكن هذا كما كنت أهدف إليه بشكل محدد.

❖ لماذا أسميت نفسك بأدونيس؟

❖❖ تسمية نفسي بأدونيس هي قصة شخصية. كنت لا أزال في الدراسة الثانية، وكنت أكتب مقطوعات نثرية وشعرية وأرسلها إلى الجرائد

والمجلات باسمي الصريح: «علي أحمد سعيد» لكن لم يكن أحد من هذه الجرائد ينشر لي شيئاً. و(زعلت) وقلت في نفسي كيف يحدث هذا؟

وذات يوم، وأنا أستعد للامتحان، قرأت في مجلة تتحدث عن أدونيس وعن أسطورته. أدونيس وكيف قتله الوحش البري. وقلت بعدها هذا هو أنا وهذه المجلات والجرائد هي الخنزير البري.

وقررت أن أوقع ما أكتبه باسم أدونيس. وأذكر أني كتبت مقطوعة عن فلسطين فنُشرت وكتبت أشياء أخرى فنشرت لي أيضاً، وعلى الصفحة الأولى من الجريدة كتب ما يلي:

(الرجاء من أدونيس الالتحاق بإدارة الجريدة لأمر يهمه.) وفرحت. وكنت ككل التلاميذ القرويين، ذا منظر بسيط وملابس متواضعة، وشبه حاف. وبعد دخولي مكتب الجريدة، اندهش رئيس تحريرها لرؤيتي بهذه الوضعية.

وهكذا لازمني اسم أدونيس، ومن يومها أكتب باسم أدونيس، واليوم أتذكر وأعود لاسمي الحقيقي.

❖ لماذا لم تتجه عبقرية أدونيس إلى المسرح بالرغم من الدراما والحواريات الكثيرة التي تصطرع في أشعارك؟

❖❖ أيضاً هذا من شؤوني الشخصية. أنا أعترف أنني فشلت في الكتابة المسرحية. جربت. ولكنني فشلت. وما هو موجود في «المسرح والمرايا» ليس إلا حواريات. فشلت لأنني حاولت أن أفعل ما في المسرح كما فعلت في بناء القصيدة. أي أن أخلق شيئاً مختلفاً في المسرح.

فللمسرح مفهوم وهناك واقع ثم هناك فكرة عن الواقع ثم هناك تعبير عن هذه الفكرة ثم هناك إخراج لهذا التعبير ثم هناك ممثل ثم هناك المشاهد. إذن هناك حلقات طويلة بين الواقع ومسرح الواقع. وقلت لا بد من لغة ومسرح جديد ومختلف. وحاولت، لكنني لم أنجح. ولا أزال أحاول.

❖ هل العالمية هدف أم نتيجة؟

أعتقد أن العالمية من المفهومات الشديدة الالتباس. فالعالمية بالنسبة لي ليس مجرد أن تعرف في العالم كله. فهناك أدباء معروفون عالمياً وهم في

الحقيقة دون المحلية. فالعالمية ليست في الترجمات. وليست قيماً في المطلق مجردة، أو وصفة إذا حققها شخص ما، وإذا تطابقت مع هذه الوصفة سميناه عالمياً.

هناك أدباء كبار لم يترجموا إلى لغات حية وهذا لم يقلل من أهميتهم. فالترجمة والانتشار تخضع لعوامل عدة: تجارية وسياسية.

فإلى أي درجة استطاع هذا المبدع أن يقدم للقارئ عالماً جديداً من الاستبصار والكشف والعلاقات الجديدة جمالياً وفنياً. فالأساس في العالمية هو إبداعية المبدع.. فالذي يعطي للأدب قيمة إبداعية، مدى قدرته على طرح أسئلته الخاصة حول الكون وحول الإنسان. وطبعاً يجب أن تكون مصوغة في طرق فنية.

❖ ما مدى علاقة أدونيس بفكرة الحساسية الجديدة؟

❖❖ لا أذكر شخصياً عبارة الحساسية الجديدة. وربما استخدمتها في سياق ما، لا لخلق مصطلح جديد.

الشعر العربي الحديث يستند لحساسية جديدة بالأشياء إزاء اللغة وإزاء الزمن وإزاء المشكلات وهي حساسيات مختلفة. كما أن هناك حساسية مختلفة في العصر العباسي تجلت عند أبي نواس.

الحساسية كما أفهمها هي شكل مقاربة الأشياء وتذوقها وتستدعي أسلوباً جديداً وطرائق في التعبير وفهماً خاصاً للغة الشعرية.

مثلاً شوقي عاش في باريس فترة من الزمن. فالذي يقرأ قصيدته «بولونيا» وهي وصف لغابة، فتلاحظ أنه يكتب عن حديقة في الوطن العربي. فهو يأخذ غابة «بولونيا» كشكل. فلم يستطع الشاعر شوقي أن يلتقط أي بعد خاص لهذا الموضوع. فيمكن أن تحذف غابة «بولونيا» وتضع مكان هذا العنوان أي حديقة أخرى فلا يتغير شيئاً منها.

هذه المقاربة هي التي تمثل الحساسيات الجديدة دون المبالغة فيها. يجب أن نأخذ هذه المفاهيم كتجربة إضاءة.

فقصيدة النثر هي طريقة أخرى للتعبير شعرياً. فهناك قصائد نثرية أكثر تقليدية من الشعر التقليدي.

دائماً يجب أن نشدد على الإبداعية الموجودة في النص. وأعمق ما في ممارسة الإبداعية هو نفي القاعدة.

إذا كان يجب النفور من شيء، فهو القوالب والمعايير المسبقة. فالإبداع تدفق. فهذا الذي يمارس الإبداع هو الذي يخلق قوانينه.

ولكل قصيدة قانونها وقاعدتها. فالقصيدة ليست موجودة في الفراغ، ليضع الشاعر فيها كلامه. الشكل محايث للتجربة. فكل عمل إبداعي له شكله. فلا شكل في المطلق.

أجرى الحوار: بن زرقة سعيد

(من القاهرة)

جريدة «الجمهورية» الجزائرية، 12/ 6/ 1988

لا أزال مخرّباً

❖ من المعروف أنك ساهمت في تطور الحركة الشعرية العربية مع آخرين، وذلك من خلال مجلتي «شعر» و«مواقف» اللبنانيتين. هل لنا إلقاء بعض الضوء على تلك الرحلة؟

❖❖ مجلة «مواقف» التي ما زالت تصدر من باريس هي، على الصعيد الشعري، امتداد لمجلة «شعر». ومجلة شعر توقفت كما تعرف. وأظن أن الدور الذي لعبته مجلة «شعر» أصبح معترفاً به إلا ممن لا يزال يكابر ويحب المكابرة، لكن على الساحة العملية، ساحة الشعر، نلمح تأثير حركة مجلة «شعر» في الكتابات الشعرية العربية اليوم. وعلى هذا المستوى تكمل مجلة «مواقف» ما بدأته مجلة «شعر» وما عملت على إرسائه، لكن في إطار أكثر اتساعاً. فقد تبين لنا بالخبرة، لكي تخلق شعراً عظيماً يجب أن تخلق ثقافة عظيمة. ومن هنا، تعنى مجلة «مواقف» بالثقافة ومشكلاتها، أعني بالثقافة العربية. وتحاول أن تفتح أفقاً ثقافياً جديداً يواكب الأفق الشعري، ويحتضنه ويتكامل معه. لأننا لكي نخلق قصيدة جديدة، لا بد من أن نخلق أيضاً قارئاً جديداً. والقارئ الجديد لا تخلقه إلا الثقافة الجديدة، والتناقض الموجود حالياً والقائم في المجتمع العربي، هو أن هناك نصاً كتابياً جديداً، لكن قلما نرى قارئاً جديداً. لأن القارئ ما يزال واقعاً تحت تأثير الثقافة التقليدية. ومن هنا دائماً ينظر للجديد بعين القديم، وهذا خطأ، ولا أستثني تقريباً إلا النادرين. فلا يزال المجتمع العربي يقرأ الجديد الفكري والفني بمعايير التقليدي. كما لا يزال يعامل الإنجاز الحديث كأنه لا علاقة له بالإنجاز الفني الحديث، كأنه شيء ينفق على جسم المجتمع العربي.

❖ هل يمكن لنا أن نلقي الضوء على بعض الشخصيات التي شاركت في تكوين هذه الحركة وحملت على عاتقها هذا التجديد؟

❖❖ نحن كنا حركة، وأنا لا أحب أن أتكلم عن أشخاص، وأتكلم فقط عن قضايا. وكحركة لم تقتصر على العاملين بشكل مباشر في هاتين المجلتين، وإنما شملت كل الأشخاص، حتى الذين شاركوا في الكتابة فيها، ونحن

نعد الأشخاص الذين كتبوا معنا جزءاً من هذه الحركة وإن لم يمارسوا التحرير الميداني.

❖ أصبحت التجربة الإبداعية الفلسطينية هي النقطة المضيئة خلال هذا الركام الإبداعي في العالم العربي، هل يتفق أدونيس مع هذه الرؤية؟ وكيف تقيمها؟

❖❖ لا شك أن التجربة الفنية الفلسطينية هي من أهم ما يحدث الآن، خصوصاً أن هذه التجربة الفنية مقترنة بتجربة نضالية فريدة ونادرة. وجدير بهذه النضالية الفنية الفلسطينية أن تلهمنا جميعاً وأن تنعشنا جميعاً وأن تضيئنا جميعاً. غير أنني مع ذلك أعتقد أن هناك نتاجاً إبداعياً كبيراً، لا أقول خارج هذه التجربة، وإنما يواكب هذه التجربة دون أن يكون بالمعنى الحصري فلسطينياً، ولا يجوز أن نهمل هذه الإنتاجات الإبداعية الكبيرة في جميع الحقول التي تواكب التجربة الفلسطينية وتحتضنها وتستلهمها، لكنها ليست فلسطينية بالمعنى الحصري أو السياسي أو النضالي.

❖ الحركة النقدية العربية عاجزة الآن عن مواكبة حركة الإبداع، هل لعدم وجود منهج عربي نقدي، أم لعوامل أخرى يمر بها المجتمع العربي؟

❖❖ هو ما أشرت إليه وأكرره. هيمنة الثقافة السائدة، هيمنة النص المثاني، وهيمنة القراءة الثانية للنص الأول. وهو ما أسميه بالنص الثاني. هذا لا يزال سائداً في المدرسة وفي الجامعة وفي المناهج التربوية وفي طريقة الرؤية إلى الأشياء. ولذلك ليست هناك حركة نقدية ، أي وجود تيار كبير يهيمن في قراءة النص الشعري الجديد . لكن هناك بوادر وأسماء لامعة تؤسس لهذا النقد الجديد . وأذكر على سبيل المثال: د . جابر عصفور، ود . كمال أبو ديب. وهناك أسماء أخرى نقدية مهمة جداً وهي تؤسس لمثل هذه الرؤية النقدية الجديدة للنص الإبداعي الجديد .

❖ ما هي رؤيتك لمستقبل القصيدة العربية؟

❖❖ بقدر ما يتيح لنا التنبؤ، أؤمن بالقصيدة العربية، واستناداً إلى الحاضر نفسه. فحاضر الشعر غني. وأنا قلت وأكرر أن ما يكتب اليوم باللغة العربية شعراً، لا يقل أهمية عن أي شعر آخر يكتب في العالم كله.

فشعرنا لا يقل عن الشعر الفرنسي اليوم أو الشعر السوفييتي أو الأميركي. وأحياناً يكون شعرنا أغنى وأعمق. لكن المشكلة هي مشكلة العربي نفسه، القارئ العربي الذي لا يؤمن على الرغم من كل المظاهر، إلا بالأجنبي، ويتهم هو دائماً الأجنبي وينتقده وينتقد الآخرين، ويخيل إليه أن شعراء العربية يتأثرون بالثقافة الأجنبية. لكن هو في ممارسته، أي القارئ العربي، اليومية، لا يعول إلا على الأجنبي، ولا يتخذ قياساً أو معياراً له إلا من الثقافة الأجنبية. وأنا أدهش أحياناً حين أنظر إلى بعض المجلات العربية وهي تنشر لشعراء أجانب لا قيمة لهم على الإطلاق، لكنها تقدمهم وكأنهم شعراء كبار، وكأنهم بين أهم الشعراء في العالم، وكل هذا نوع من عقدة النقص إزاء الأجنبي. ونرجو القارئ العربي والصحفي العربي أن يتخلص من عقدة النقص، وأن يرى شعرنا العربي كما يجب أن يرى.

❖ في حوار معك قلت أنك مخرب كبير، فهل ما زلت عند موقفك؟

❖❖ لا أزال مخرباً، وأنا أحرص على هذا. لكنني مخرب بالمعنى النبيل. أخرب ما يعيق تفتح العربي، وممارسة طاقاته الإبداعية، وأخرب ما يحول دون أن يشارك في بناء العالم الحديث وإبداع الحضارة الحديثة، أخرب كل ما ليس إنسانياً، وهذا الذي أخربه كثير جداً، مع الأسف، في المجتمع العربي. أنت لا تستطيع أن تتحرك حركة واحدة صحية وحية إذا قمت بتخريب ما. وعلى هذا أنا مخرب ويسعدني أن أكون كذلك.

❖ بعد أربعين عاماً من التجربة الحديثة، هل يمكن لأدونيس أن يحدد لنا الملامح الشعرية الحديثة التي اكتملت كمشاريع وأصبحت تاريخاً في حكم الدراسة والنقد لبعض الشعراء ومن هؤلاء مثلاً، السياب، خليل حاوي، سعدي يوسف، أحمد عبد المعطي حجازي، صلاح عبد الصبور، محمد عفيفي مطر، يوسف الخال، محمود درويش؟

❖❖ قبل أن تسألني، أنا لا أتكلم عن أشخاص إطلاقاً، لا عن أصدقائي ولا عن أعدائي. أنا يهمني أن أتكلم عن قضايا، والهم هو الكلام عن الأفكار والقضايا، لا عن الأشخاص. فلنترك الأشخاص ونحترمهم جميعاً ولنفتح لهم صدورنا أعداء وأصدقاء، أنا أحترم حتى أعدائي، إلا في بعض

الحالات الأخلاقية حين يمارسون أو يقومون بأشياء خارج إطار الشعر وخارج إطار الكرامة الإنسانية والبشرية. ومع ذلك أنا لا أرد عليهم، ولا يهمني أن أرد عليهم، فأنا خارج الأشخاص، إذن سلني ما شئت من القضايا.

❖ إذن، ما هو عطاء هذه التجربة للتاريخ الإبداعي العربي؟

❖❖ أولاً أربعون عاماً من الشعر ليست شيئاً في عمر الإبداع، ولا بد من الانتظار أيضاً لكي نعطي لهذه الحركة مجالها الحيوي الحقيقي. فالحركات الفكرية والفنية والأدبية، تتكون عبر القرون. فأربعون عاماً من التغيرات والبدايات الجميلة وغير الجميلة، غير كافية لتكون ملامح تجربة حقيقية. ما يزال أمامنا متسع من الوقت. ومع ذلك، أنا أعتقد، كما قلت في السؤال السابق، أنه رغم كل التعثرات والمناهضات في صميم المجتمع العربي وفي المؤسسات التعليمية والتربوية، استطاعت الحركة الحديثة أن تفرض نفسها بأسلوب تعبيري. وأنت الآن ترى القصيدة الحديثة لم تعد موضع سخرية مثلما أصبحت القصيدة التقليدية هي موضع السخرية. أصبح الذي يكتب قصيدة تقليدية هو الذي يخاف ولا يجد مجالاً ولا يجد جمهوراً إلا تقليدياً على غراره. أما حركة الحياة المتمثلة بحركة الأجيال الطالعة والشبان، غلبت عليها التجربة الحديثة بكل أخطائها، وأنا لا أدافع عنها، لكن ألاحظ ومع كل أخطائنا، أننا أنجزنا إنجازات كبيرة، لكن لا تزال حقوق العمل واسعة وتدعونا جميعاً إلى مزيد من التجريب والإنتاج.

❖ لكن الملاحظة أن ثمة ارتداداً في الشعر العربي الآن، وعودة للسلفية الشعرية.

❖❖ صحيح. أظن أن هذا أمر طبيعي. ثمة أشخاص تكون التجربة الحديثة لديهم نوعاً من العادة، أو نوعاً من التقليد أو عدم النضج أو نوعاً من المسايرة أو «المودة» أو الزي. هؤلاء لا يستطيعون أن يصمدوا، لأنك لكي تفاخر ولكي تبدأ عالماً جديداً لا بد من مستوى إنساني عال ومستوى فكري عال وأيضاً أخلاقي عال. ولذلك، مثل هذه الارتدادات لا تفاجئني، وأراها طبيعية جداً جداً. لكن لا يمكن أن يكون هناك ارتداد للحركة

نفسها، ففي جوهرها تتقدم باستمرار، وتزداد عمقاً وغنى واتساعاً، وهذا هو المهم.

❖ هل ما زلت مع تغيير المجتمع بالشعر كما تحاول دائماً؟

❖❖ لم أقل مرة أن المجتمع يتغير بالشعر. لكن قلت إن الشعر لا يستطيع أن يغير إلا بأدواته، وفي مجال خصوصيته، وذلك أن القصيدة لا يمكن أن تحل محل البندقية أو محل المحراث أو محل الفلاح أو العامل أو التاجر. القصيدة تفعل في المجتمع العربي بخصوصيتها، وهي أنها تعبير فني، هي أنها تخلق الجمال وتخلق إيحاءات ومناخاً شعرياً وفكرياً وتحاول أن تبث هذا المناخ في المجتمع. وإذن، إذا كان للشعر تأثير، فهو يؤثر بطريقة غير مباشرة، أي في نقل وعي آخر وحساسية أخرى وتذوق آخر، ولا يستطيع الشاعر أن يغير المجتمع.

❖ كيف ترى حركة الإبداع الشعري الشاب اليوم في العالم العربي؟

❖❖ أرى حركة الإبداع الشاب الآن وهي مليئة بمواهب عظيمة، وكل ما أتمنى لهذا الجيل لكي يزداد عطاء على المستوى العميق، هو أن يزداد تسلحاً بالثقافة وبالبساطة والتواضع، وأن يترك الادعاءات الكبيرة والضخمة. ذلك أن المبدع يظل تلميذاً مهما كبر ومهما تقدم، وكلنا تلاميذ في مدرسة الإبداع، وهذا هو رجائي لهؤلاء الشباب.

❖ ما هو الانطباع الذي خرجت به بعد زيارة القاهرة؟

❖❖ مصر أعدها ينبوعاً إنسانياً وإبداعياً من الينابيع التي أستلهمها. ولذلك بين وقت وآخر أشعر بضرورة ملحة لكي أزور القاهرة، وأتصل بأصدقائي، وبالشعب في الشارع وفي الحياة اليومية. هذا مصدر إيحاء وإلهام، عدا أنه مصدر اعتزاز أيضاً.

أجرى الحوار: مهدي محمد مصطفى (من القاهرة)

جريدة «الوطن»، الكويت 22/ 6/ 1988

طريقة استخدام اللغة

❖ الشاعر أدونيس أو علي أحمد سعيد، ما تعريفك للمثقف والمثقف الثوري، مع العلم بأن الثورة تحمل في حناياها تصاعدية مرحلية، فالمثقف الثوري اليوم قد يصاب بالعقم غداً وهكذا.. إذن، كيف يتم التعريف في هذه المسألة؟

❖❖ يبدو لي أنه لا بد من شرطين أساسيين لتعريفه، إذا صحت هذه العبارة، المثقف الثوري.

الأول: هو تحديد ما نعنيه بكلمة «ثورة» وبكلمة «ثوري».

والثاني: هو ربط هذا التعريف، بالثقافة التي ينتمي إليها هذا المثقف، وهي هنا العربية وبإطارها الاقتصادي والاجتماعي، وبعلاقاتها وبقيمها، وأبعادها الفكرية والفنية وبالمرحلية التاريخية التي يعيش فيها هذا المثقف، ويعمل من ضمن معطياتها. وقد لا يكون هناك اختلاف على معنى الثورة، وهي بالنسبة إلي «الانقلاب الجذري الشامل في المجتمع، بحيث ينقله من مرحلة إلى مرحلة أكثر تقدماً وحرية وإنسانية وبحيث تتأسس تبعاً لذلك ثقافة جديدة وقيم أخلاقية جديدة، وأخلاق جديدة، وتتفتح آفاق معرفية جديدة».

❖ ولكن كيف يكون هذا الاختلاف؟

❖❖ قد نختلف في تحديد الثوري، لأننا قد نختلف على تحديد دوره أو مهمته، فهناك ميل غالب إلى جعل هذا الدور تعليمياً وإعلامياً.

❖ المسألة تحتاج إلى بعض من الإيضاح.

❖❖ أي أنه يحتاج إلى جعله وظيفياً، أداتية، ظناً من أصحاب هذا الميل بأن مثل هذا الدور يعجل في تعميم الثورة ونشرها، من حيث هي اتجاهات وأعمال، ويساعد في اكتساب الناس من أجلها.

ومثل هذا الدور يجعل من المثقف الثوري، سياسياً آخر وإدارياً آخر. وتتعقد المسألة بشكل خاص حين يكون هذا المثقف كاتباً، شاعراً، أو روائياً، أو حين يكون رساماً، أو موسيقياً. واجتهادي هنا مخالف لهذا الميل الغالب. فما هو من مجال الإبداع الأدبي والفني خصوصاً لا يمكن أن

يكون وظيفياً، بهذه الطريقة التعليمية المباشرة، وإنما يكون له دور آخر، وغير مباشر، يقوم على خصوصية التعبير الفني أو الأدبي، وعلى استقلاليته.

والشعر الثوري، استناداً إلى ذلك، وأقصر كلامي هنا على الشعر مثلاً ونموذجاً، هو الشعر الذي يكتبه شاعر طوّر أو ثوّر أدوات تعبيره لكي تكون قادرة على التعبير عن الأنفاق والعوالم التي فتحتها أو تفتحها حركية الثورة.

وهو انطلاقاً من ذلك، الشعر الذي يجسد هذه الحركية المادية في حركية جمالية، وقد تتمحور هذه الحركية الجمالية، التي لا تنفصل عن الواقع والتي هي في الوقت نفسه مكتنزة بالفكر، لكن على طريقتها وخصوصيتها، حول الواقع أو حول الهموم والمشكلات الراهنة، وقد تتمحور حول التحول الذي تعد به حركية الثورة، أي حول المستقبل وتطلعات الإنسان، وتفجير طاقاته الكافية.

❖ وما هو التكهن بالنسبة للممكن من التحقيق؟

❖❖ ربما تحققت هاتان الحالتان معاً، في نتاج واحد، لكن هذا لا يتم إلا لدى المبدعين الكبار. ومع هذه الحالات جميعاً لا يغيب هاجس التساؤل، والنقد، وهاجس الجمال، وهاجس الحركية والتجاوز.

❖ عندما يتحدث المثقف الملتزم بلغة الإبداع في بلد ثوري ربما، ويحاول هذا المثقف أن يبلور أحلام الثورة في التغيير، ويقوم أيضاً بالتجميل في بعض الأحيان، هل يدعى مثل هذا المثقف أو يوصف بـ«مثقف السلطة»، وإذا كان أديباً يدعى بـ«أديب السلطة» مثلاً، وكيف نصنف هذه التسمية، أسلباً أم إيجاباً، وإذا كان سلباً، كيف يمكن تفاديه؟

❖❖ لا يتناول المبدع في نتاجه السلطة بوصفها سلطة ومؤسسات، ولذلك لا ينتسب إبداعياً لها. إنه يتناول الثورة بوصفها حركية، وتحولاً في اتجاه التقدم، وفي اتجاه تحرره ثورياً، من جميع العوائق التي تحول دون تفتح لطاقاته إلى أقصاها.

الإبداع الثوري والسلطة الثورية يشتركان في نسب واحد وانتماء واحد: الثورة.

❖ ما يثير العجب أن بعضاً من المثقفين لم يفهموك. لا أدري إذا كانوا عن قصد أو عن غير قصد وذلك بصدد اللغة، وفهموها أثناء إتيانك لها فهماً تقليدياً، مع العلم بأن هذه المفردة في لغتنا تحمل دلالات كثيرة، وعكسها في التسمية الإفرنجية، فكيف نفسر ذلك؟

❖❖ هناك غالباً نوع من سوء التفاهم في المناقشات التي تدور بين الأدباء والمثقفين. ويعود ذلك إما إلى اختلافهم في تحديد المفهومات والمصطلحات التي يدور نقاشهم عليها، وإما إلى اختلاف منطلقاتهم. وقد يعود إلى أسباب أخرى شخصية، تحجب الحقائق والوقائع، فالمعاصرة، من هذه الناحية، حجاب.

أضف إلى ذلك أنك أحياناً تفترض في من يحاورك الدرجة اللازمة والطبيعية للالتقاء حول بعض المفهومات العامة، كمفهوم اللغة، مثلاً في الإبداع، مما يشير إليه سؤالك. فاللغة، إبداعياً، ليست الكلمة الأبجدية وحدها، وإنما تشمل جميع الأدوات والطرق التي يفصح بها المبدعون، على تنوعهم وتنوع مجالاتهم، عن أنفسهم وعن علاقاتهم بالعالم.

❖ ولكن كيف يكون الشعر الذي يزعم أصحابه بالجديد، ثم يقع في خطو النبض التقليدي. كما سمعتك مرة وأنت تقول هكذا. أين وجه التقليدية في هذا الذي يبدو وكأنه جديد؟

❖❖ المقياس الأول في التمييز بين الأسلوب الذي يميز الجديد، والأسلوب الذي يميز التقليدي، والتقليدي شيء آخر يجب أن نميزه عن القديم، هو طريقة استخدام اللغة. ويفترض في الشاعر الجديد أن يستخدم اللغة بحيث يخلق علاقات جديدة، بين اللغة والأشياء، وبين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان. ولا يكفي مجرد الخروج على الوزن والقافية، أو مجرد الكتابة بالنثر، لخلق مثل هذه العلاقات. فلا بد من الطاقة الشعرية أولاً، ومن رؤية شاملة وعميقة، ثانياً، ومن تجربة عظيمة أخيراً. دون ذلك، يبدو شاعر كبير أنه جديد ظاهرياً، فيما يكون في الحقيقة تقليدياً.

❖ وما هي هذه الوضوحية في الشعر، التي تتجسد حتى في أفقية الكتابة، والتي هي مرة أخرى، سمة من السمات التقليدية، إن كنت تراها كذلك، وهي في الأصل كتابتنا. فما هو البديل، مع العلم أيضاً بأن هناك إعادة

صياغة في بعض الأعمال، وهي الحد الأدنى، ربما كما قلتها مرة لصناعة الجديد، إذا جاز لي التعبير؟

❖❖ الوضوح في النص الشعري، الشعري حقاً، أو الغموض، مسألة تتصل أساسياً بالقراءة ومستواها، وقراءة العمل الفني تستلزم ثقافة فنية. القارئ، بعبارة أخرى، خلاق آخر.

للمناسبة، أتساءل لماذا يتساءل دائماً حول الكتابة والكاتب، ولا يتساءل حول القراءة. إن علم جمال الكتابة يقتضي علم جمال القراءة. هناك تواطؤ جميل وعميق بين المبدع الأول، الشاعر، والمبدع الثاني، القارئ. ولا بد من الحرص على تعميق هذا التواطؤ. القراءة العميقة للقصيدة، هي قصيدة ثانية.

❖ عندما تكتب بالفرنسية، هل تكتب بعقلية وروحية فرنسية، أم تكتب بلغة كوسيلة أخرى من وسائل التوصيل؟

❖❖ لا أكتب شعراً بالفرنسية. اللغة العربية شعرياً، ذات خصائص قلما نجد لها مثيل. وأنا أتبناها وأعيشها، كأنها دم آخر يتدفق في دمي. ثم إنني لا أعتقد بإمكان الإبداع الشعري في لغتين، في شخص واحد، لا يبدع المبدع إلا بلغته الأم.

أجرى الحوار: عبد الله الدويله

جريدة «الشباب اليمني»، عدن 11/ 7/ 1988

الشعر العربي يتفوّق على الأوروبي رغم الدخول في الحداثة التقليدية

❖ حينما تخليت عن اسمك الحقيقي (علي أحمد سعيد) وسميت نفسك بـ«أدونيس».. ما الفارق الجوهري بين الإسم الحقيقي واللقب الذي صار اسماً، وما مدى العلاقة التي تربطهما، وهل تعتقد أنك تخليت عن قيم ما، وأفكار ما، عندما تركت الاسم، الهوية.. وهل «أدونيس» قد أعطاك نوعاً من التحرر والانطلاق كما قلت في مجلة المجازين ليترير الفرنسية؟

❖❖ الحقيقة، تسمية أدونيس جاءت مصادفة. ووراء ذلك قصة أحب أن أرويها، لتكون الأمور أوضح. كنت في طفولتي أكتب بعض المقطوعات الشعرية والنثرية - أيضاً - وأرسلها إلى بعض المجلات والجرائد موقعة باسمي (علي أحمد سعيد) لكن لسبب أو آخر لم تكن تنشر. وطبعاً كنت أحزن كما يحزن أي شاب ناشئ ويريد أن يرى اسمه مطبوعاً في المجلة أو الجريدة. وذات يوم وقعت على مجلة وقرأت فيها أسطورة أدونيس وكيف أن الخنزير البري قتله، وكيف أن حبيبته (عشتار) بكت عليه كثيراً، ثم بقية الأسطورة، وأنه سيبعث في السماء ومن ثم صار رمزاً للحب والانبعاث والتجديد. فصادفت هذه الأسطورة هوى، في نفسي. وقلت سأكتب من الآن فصاعداً باسم أدونيس، خصوصاً أن هذه المجلات والجرائد التي لا تنشر لي هي بمثابة الخنزير البري. وفعلاً، كتبت مقطوعة باسم أدونيس، وكانت كما أعتقد حول فلسطين، وحدث هذا سنة 1948، ولم أكن قد حصلت، بعد، على شهادة البكالوريا، وأرسلتها إلى جريدة لم تكن تنشر لي، فنشرت هذه المقطوعة باسم أدونيس، فأرسلت قطعة ثانية فنشرتها على الصفحة الأولى، وقالت: «يرجى من أدونيس الحضور إلى مكاتب المجلة لغرض يهمه». فرحت كثيراً وذهبت إلى الجريدة، وكنت كأي تلميذ فلاح متواضع الملابس وهيئتي لا توحي بأنني كاتب أو مفكر، كنت صغيراً. وحين دخلت مكاتب الجريدة وقلت لهم أنني أدونيس، لم يصدقني أحد،

وذهب الشخص الذي استقبلني إلى رئيس التحرير، وأخبره، أن أدونيس هنا (كما يقول) فأدخلني إلى غرفته وفوجئ بمنظري، إلى درجة أنه سألني بإلحاح: هل أنت أدونيس فعلاً؟ فقلت له: نعم أنا أدونيس. ومنذ ذلك الوقت غلبني اسم أدونيس. وإذن لم تكن هناك أية أفكار، أو أية اتجاهات إيديولوجية في الأساس وراء هذا الاسم، كانت مسألة فقط ـ عاطفية أو كما رويته لك. هذا هو الأساس في تسمية أدونيس. لكن الناس بعد أن عرفت بهذا الاسم أخذوا يعلقون على التسمية وينظرون ويستخرجون أفكاراً نظرياً وآراءاً كثيرة، لا مجال للدخول فيها هنا.

❖ ما مدى الاستفادة من الثقافة الغربية، وتأثير الشعر الأوروبي خاصة على تجربتك الشعرية وهل كان الشعر الغربي بالنسبة إليك نموذجاً يحتذى، أم أنه كان صدمة معرفية، أي أن تأثرك كان بالإبداع الغربي الفكري ككل، أكثر وأقوى من تأثرك بالجانب الشعري الجزئي.. وهل هذا هو الذي جعلك تفكر وتهتم بتطوير الشعرية العربية، والبحث عن شكل جديد ومتجاوز للقصيدة العربية الحديثة، سواء كانت على مستوى التشكيل، أو كما سميته أنت: «التجريب والاستقصاء»؟

❖❖ سؤالك ينطوي على قسم كبير من الجواب. وهو أنني شخصياً مهتم لا بالثقافة الغربية وحدها، وإنما مهتم بالثقافة الإنسانية ككل. وبقدر ما يتيسر لي يسعدني أن أطلع على هذه الإنجازات الثقافية في العالم كله. وقد قرأت بشكل خاص الشعر الغربي، وبشكل أخص الشعر الفرنسي.

❖ مثل من؟

❖❖ في الدرجة الأولى رامبو، ومالارميه، بودلير، لوتريامون، وجيراندو رفان، بالإضافة إلى الشعراء المحدثين كسان جون بيرس، رينيه شار، مورميشو، وكيجنجو. يعني إجمالاً قرأت الشعر الفرنسي قراءة أستطيع أن أقول عنها قراءة دقيقة وشبه شاملة، وأعرف بذلك الشعر الفرنسي معرفة لا بأس بها.

❖ نعود إلى السؤال الأصل.

❖❖ من الطبيعي جداً أن الشاعر العربي وشاعر ـ في مثل وضعي ـ أن يحاول الإفادة من هذه التجارب الشعرية الفذة. وإفادتي كانت لغاية

أساسية هي تطوير الشكل في الشعر العربي، وتطوير قضايا ومسائل التعبير، لأن هذه المسائل مهمة جداً. وهي في الشعر العربي، تكاد تكون محدودة بعوامل ضغط التقليدي وبعوامل ذوق الشاعر. ومن هنا ركزت على مسألة الكتابة شعرياً بالنثر، أو ما سميناه في مجلة شعر بـ«قصيدة النثر» وما شاع بعد ذلك. وركزت على تفكيك البنية الخطية للقصيدة بحيث أنها أصبحت بنية شبكية إذا صح التعبير، أي بنية مركبة ومعقدة لكي يمكن أن تستجيب لحياتنا المركبة والمعقدة. لكن على مستوى التأثر الحقيقي، تأثرت بالفكر الغربي كله أكثر ما تأثرت بالشعر - بشكل خاص - وكان مدار التأثر هو الأفكار التي تتصل بالإلحاح على الغوص فيما لا نعرفه، أو في المجهول. وعلى فكرة التغير وعلى فكرة التجاوز وهذه نجدها بشكل خاص عند نيتشه ومن سار في اتجاهه. وإذن هذه الأفكار التي ترتبط أيضاً بالفكر اليوناني وبشكل خاص بفكر هيراقليطس، فكرة التحول والصيرورة المستمرة، أنا شخصياً أقول إنني متشبع بمثل هذه الأفكار، وتأثرت بها. وسعدت كثيراً حينما أعدت - في ضوء ذلك - قراءة التصوف العربي، ورأيت في التصوف ما يستجيب لهذه الحاجة العميقة، حاجة التحول والتجاوز واستقصاء ما لا نعرفه، استقصاء المجهول، أو ما يسميه المتصوفون «الحقيقة» مقابل «الشريعة». كل هذا أثر في ثقافتي وفي نتاجي. وهكذا أعتقد أستطيع أن أقول إنني لقحت العناصر الثقافية العربية بعناصر أخرى أعطت للثقافة العربية،وبشكل خاص الشعرية، بعداً جديداً مختلفاً كلياً عما يألفه. وأنا بذلك لا أفعل جديداً وإنما أسير في المسار الذي فتحه أسلافنا العرب القدامى في استفادتهم من الفكر اليوناني ومن الفكر الآخر غير اليوناني، من أجل مزيد من فهم العالم، ومن السيطرة على الطبيعة ومن الكشف عن حقائق الكون.

❖ إذن أنت أعدت قراءة المتصوفة المسلمين من خلال الفكر الغربي؟

❖❖ قراءتي لبعض الشعراء السورياليين - مثلاً - كشفت لي عن أهمية التصوف. أنت تعرف أن التصوف في التراث العربي مهمل ومهمش،

والثقافة الرسمية السائدة لا تعترف بالتصوف. فقراءتي للسورياليين كشفت لي عن أهمية التصوف. وأن ما يمارسه أو يدعو له السورياليون، أندريه بريتون وغيره، دعا له المتصوفون دونما أن يسموا ذلك سوريالية أو شعراً. وحتى أن هناك الكتابة التي كان يسميها السورياليون «الكتابة الأوتوماتيكية» أو «الكتابة الآلية» تجد ما يقابلها عند المتصوفين كالشطح والإملاء. وهما ليسا إلا شكلاً أولياً أو أولاً للكتابة أو ما سمي بالكتابة الآلية أو الأوتوماتيكية عند الرمزيين. ثم التمييز بين العالم الواقعي المباشر والعالم غير المرئي. أنت تجد ما يطابق هذا عند المتصوفين - أيضاً - فهناك الظاهر والباطن. وهناك الشريعة والحقيقة. وإذن هناك أشياء كثيرة متطابقة بين التصوف والسوريالية. قراءة السورياليين هي التي كشفت لي الأبعاد العميقة والأساسية عند المتصوفة.

❖ تجربة أدونيس الشعرية، منذ ديوانه الأول «قصائد أولى» 1957 وحتى «شهوة تتقدم في خرائط المادة» 1987 (ثلاثون عاماً بينهما). لا شك أنها انطلقت من منطلقات محددة، ومرت بتحولات عديدة ومستمرة على مستويات الشكل والبناء واللغة والمضمون، نريد - سوياً - أن نقف الآن عند المنطلقات الأولى، ثم محطات التحول التي شهدتها تلك التجربة الشعرية.

❖❖ من الصعب - كما قلت وأكرر - أن يتحدث شاعر عن تجربته. هذا يجب أن يترك للنقاد الذين يمكنهم أن يلاحظوا التجربة من الخارج. أنا كشاعر في قلب المشكلة، ولذلك قد لا أراها رؤية دقيقة صافية. لكن ما سأتكلم عليه هو الهاجس الذي يشغلني دائماً. وهو أنني أريد أن أعطي للشعر العربي القوة والتنوع على مستوى التعبير والمضمون والشكل بحيث يستطيع هذا الشعر أن يرقى إلى مستوى طموح الإنسان العربي، ومستوى ما يتطلع إليه ويستطيع أن يفصح عن المشكلات الكبرى الضخمة التي يواجهها الإنسان العربي، لا على مستوى فقط الأشياء المباشرة، المستوى السياسي والاجتماعي المباشر، وإنما على مستوى المصير والمستقبل. وعلى مستوى المشاركة العربية في صناعة الكون. أي صناعة الحضارة البشرية

المقبلة. هذا هو ما أهجس به. ولذلك لا أستطيع أن أتوقف أو أسجن تجربتي في إطار شكلي محدد.

ولذلك أنت تلاحظ أن جميع مجموعاتي الشعرية - تقريباً - كل منها يختلف عن الآخر، من حيث أنني أريد أن أفجر ما يقف في وجه شهوة الشعر جميع الأشكال. ولا أريد أن يقف في وجه شهوة الشعر هذه أي عائق ولذلك دائماً - أحاول أن أبتكر أشكالاً تعبيرية جديدة من مجموعة شعرية إلى أخرى. ويمكن أن يكون هذا عيباً في رأي بعضهم، وفي رأيي أنه ليس عيباً، لأن بعضهم يريد أن يسجن الشاعر في قفص واحد من طرائق التعبير، في قفص نمطي واحد، ويسمون هذا القفص النمطي أو التميطي أسلوباً، فإذا خرج شاعر من هذا القفص يقولون عنه إنه غير أسلوبه، وبالنسبة لهم هذا خطأ. لكن أعتقد أن هذه نظرة سطحية وتبسيطية للكتابة الإبداعية. فالإنسان هو نفسه يتغير باستمرار داخل نفسه، وبالأحرى أن تتغير أشكال التعبير عن هذا التغير.

❖ عدد من الشعراء العرب كتبوا سيرهم وتجاربهم الشعرية وصدرت في كتب منهم أحمد عبد المعطي حجازي، صلاح عبد الصبور، نزار قباني، عبد الوهاب البياتي.. أعتقد أنك تستطيع الآن أن تحدد المحطات والتحولات الهامة والأساسية في كتابك الشعري الذي يضم بين دفتيه ثلاثين عاماً شعرياً.

❖❖ وإذا استطعت أن أفصل بيني وبين نتاجي، وأن أنظر إليه بشكل موضوعي، إذا استطعت وإذا كان هذا ممكناً وجائزاً، فسأقول أنني مررت في المراحل الآتية:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة «قصائد أولى» وكانت تتويجاً لطفولتي الشعرية، والتي كانت كشعر تلخيصاً للنزعات الرومانتيكية والغنائية التي كانت سائدة في الخمسينيات.

والمرحلة الثانية: هي مرحلة «أوراق في الريح» وهي بداية المرحلة التجريبية للخروج من الشكل الغنائي الذي كان موجوداً في «قصائد

أولى». ولذلك هذه المرحلة كانت بدايتي في أن أكتب قصيدة بدون قافية، والخروج على الوزنية الواحدة، والمزج بين الأوزان، في كتابة قصيدة النثر، وإذاً في كتابة القصيدة القائمة على سطر واحد أو سطرين. «أوراق في الريح» مرحلة تجريبية أساسية وكانت نقلة لمرحلة جديدة.

المرحلة الجديدة التالية لـ«أوراق في الريح» هي مرحلة «أغاني مهيار الدمشقي» وكانت بمثابة تتويج - من ناحية الشكل - للمرحلتين السابقتين، وكانت بداية - على صعيد الرؤية والعلاقة مع العالم - لأفق آخر مختلف، ولذلك كان هذا أول ديوان عربي يقوم على قصيدة واحدة، لكن بتنويعات مختلفة ويقوم على رؤية وموضوع واحد. ومن هذه الناحية يشكل حدثاً وظاهرة فريدة في الشعر العربي، ولذلك هو مهم على أكثر من صعيد. مهم على صعيد الشكل وبنية القصيدة، وعلى صعيد الرؤية، وعلى صعيد العلاقة مع اللغة والعالم ومهم ككتاب لأنه أول مرة يصدر كتاب هو قصيدة واحدة، لكنه قصائد متعددة في آن واحد، ويصدر عن رؤية واحدة متكاملة. وهذا ليس مألوفاً في الشعر العربي. ثم تأتي مراحل أخرى.

مرحلة «المسرح والمرايا»، ومرحلة «كتاب التحولات» و«الهجرة في أقاليم النهار والليل» الذي أعدهما مرحلة واحدة، وفي هذه المرحلة خرجت إلى التاريخ، صار التاريخ هو الأشياء والعالم، موجوداً على مسرح تجربتي وصارت الذات والموضوع في تقاطع وتشابك وفي صراع دائم. ومن هنا سميت «المسرح والمرايا» وكتاب «التحولات» وهذا على صعيد الرؤية العامة، أو على صعيد الموقف، وعلى صعيد التعبير، فهما نوع من تعميق ما توصلت إليه في المراحل السابقة والتوكيد على التعبير بالنثر أكثر وأكثر، وإعطاء بعد مسرحي في القصيدة. ثم بعد ذلك تأتي مرحلة أعدها أساسية، مرحلة كتاب «وقت بين الرماد والورد» وقد أعيد نشره تحت عنوان «هذا هو اسمي» وهذا الكتاب يضم ثلاث قصائد: قبر من أجل نيويورك، مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، هذا هو اسمي، وأعتقد أن هذه القصائد الثلاث، كانت بداية مرحلة جديدة لا في شعري فقط وإنما في

الشعر العربي الحديث كله لأن معظم الشعراء تأثروا بهذه القصائد، بشكل أو بآخر، وللمرة الأولى في هذه القصائد يحدث تمازج بين الأوزان من جهة، وبين الوزن والنثر من جهة ثانية داخل القصيدة الواحدة وهي على صعيد البنية تطوير أساسي جداً في التعبير الشعري العربي، ثم تأتي مرحلة - أيضاً - هي مرحلة:

«مفرد بصيغة الجمع» وهي أيضاً مرحلة جديدة كلياً، ولا أريد أن أتحدث عنها أكثر من ذلك وأنا الآن بصدد مرحلة أخرى، أرجو أن أوفق فيها، هذه هي المعالم الأساسية من الخارج، لنتاجي الشعري كما يبدو لي ولعلي لست مخطئاً.

❖ المرحلة الأخيرة والتي تمثلت في المجموعة الشعرية «شهوة تتقدم في خرائط المادة» وهي ترصد رؤيتك للعلاقة بين الشرق والغرب.. هل هي رؤية قديمة، أم أنها نبعت خلال وجودك في باريس؟

❖❖ في الواقع، هي رؤية قديمة وأفصحت عنها في «المسرح والمرايا» و«مفرد بصيغة الجمع» و«قبر من أجل نيويورك» و«مقدمة لملوك الطوائف» و«هذا هو اسمي» لكن أخذت شكلاً أكثر وضوحاً في «شهوة تتقدم في خرائط المادة»، وأنا أعد شخصياً هذا الديوان، أو هاتين القصيدتين استمراراً لـ«مفرد بصيغة الجمع»، والعلاقة مع الغرب تطوير لموقف أساسي، ليس فيه شيء جديد فعلياً، إلا من حيث أنه موقف واضح وموجود ومركز في قصيدة واحدة.

❖ «أكتب لكي أشير إلى ما قاله الله ولم يكتبه» وأنا بدوري أسألك: لماذا تكتب؟ وماذا تعني بهذه المقولة؟

أعني بذلك أنني أكتب لكي أزداد معرفة بهذا الغيب، أو بهذا المجهول غير المعروف، لهذا السبب اكتب. لا أكتب لكي أصف الأشياء أو لكي أهجو بعض الأشياء، أو لكي أمتدح بعض الأشياء، كما يفعل معظم الشعراء. أنا أكتب لكي أزداد معرفة بنفسي، أي أزداد معرفة بهذا الغيب وبهذا المجهول الذي يقف أمام الإنسان.

❖ أنا أعرف أن الهدف الأساسي من زيارتك للقاهرة أنك ستكتب قصيدة عن المتنبي، أنا مندهش لغرابة هذا (المنهج) أو (الأسلوب) التحضير أو التجهيز لكتابة قصيدة جديدة طويلة.

❖❖ لا ليس عن المتنبي. أنا بصدد كتابة قصيدة عن القاهرة، لكن كيف ستكون، لا أعرف. مجيئي أساسياً، لكي أتشبع حسياً بالقاهرة، بوصفها مدينة، وبالبشر الذين يسكنونها، وبالعالم الذي تخلقه في نفسي القاهرة. وإذن الهدف من مجيئي للتشبع حسياً وعينياً بالقاهرة المدينة. ولذلك أكتب شعراً عنها. أما حول المتنبي فليس الموضوع المتنبي، ولكنه بالنسبة لي رمز تاريخي وشعري أساسي والظروف التي عاش فيها والمشكلات التي جابهها سياسياً واجتماعياً ودينياً. أجد أن وضعنا الحاضر ليس بعيداً جداً عن ظروف المتنبي. كما فعلت في قصائد كثيرة، أحاول أن أرى العصر الحاضر، بالمنظار الذي رأى فيه المتنبي إلى عصره. وأن يكون هناك نوع من التفاعل والتطابق بين أدونيس والمتنبي. لذلك المتنبي ليس إلا واسطة، ليس إلا عنصراً يمكنني من معرفة هذه المرحلة الحاضرة، ويمكنني أيضاً من ابتكار الأشكال الملائمة للتعبير عن هذه المرحلة، لكن سيكون المتنبي حاضراً غائباً دائماً في هذا العمل. وهو عمل طويل، ويمكن أن يستغرق معي سنوات، لأنه نوع من إعادة كتابة التاريخ العربي برمته، بدءاً من اللقاءات بين الرموز القديمة والجديدة.

❖ استكمالاً لسؤالي، ما هي الطقوس والممارسات التي تسبق وتصاحب كتابة القصيدة الشعرية عند أدونيس، أو بمعنى آخر سيكولوجية إبداع القصيدة لديك؟

❖❖ الحقيقة ليس لدي طقوس خاصة للكتابة إطلاقاً. فأنا ليس لدي وقت معين للكتابة، لا في الليل أو في النهار. أكتب بشكل عفوي وفوضوي. حتى جاءت الكتابة. ولا أستطيع كتابة قصيدة وأنا جالس وراء الطاولة، أو وراء مكتب. كل قصائدي أكتبها وأنا متحرك وماشي، في الشوارع والمقاهي. ولكن تكون مختمرة في ذهني. ولا أعرف كيف تأتي القصيدة.

أكون أقرأ مثلاً أو أتأمل أو أشاهد شيئاً وفجأة تأتي القصيدة، أو يأتي الخيط الأول للقصيدة، ثم لا أشعر إلا أن هذا الخيط بدأ يتحول إلى نهر يتدفق، ولهذا أنا أكتب القصيدة بسرعة.

أنا مقل إجمالاً، لا أكتب بتواصل، وإنما أكتب قصيدة، وأتوقف شهوراً وأحياناً سنوات، لكن ما إن يجيئني الشعر أكتب قصيدة طويلة من عشرين صفحة في يوم واحد. ليس هناك منطق ولا نظام لكتابة الشعر. وهذا معاكس تماماً لكتابة النثر. فأنا في النثر دقيق جداً ومثابر، ولا بد من مصادر، ولا بد من الجلوس وراء الطاولة، لكتابة النثر عندي نوع من الطقوس، إذا شئت، أما كتابة الشعر بالعكس، تجيئني في الهواء الطلق، في الشارع وليس لديها ساعة معينة.

إذن، أنا لا أكتب وفقاً لنظام، وأنا شخصياً تبعثرني الوحدة. وحين أكون بين الكثرة أي بين الناس، أشعر أنني أدخل أكثر فأكثر في أعماق ذاتي. ولهذا أكتب معظم ما أكتبه وأنا بين الناس، أما تلك العزلة التي يتحدث عنها بعض علماء النفس، وبعض الكتاب فهي لا تعنيني أبداً في الكتابة الإبداعية، إنما قد تعنيني في القراءة، فأنا أقرأ منعزلاً وأكتب متحداً.

أجرى الحوار: أحمد الشهاوي

جريدة «الخليج» 7/ 8/ 1988

قصيدة النثر ومفهوم الشعر

❖ في عام 1960 أطلقت في دراسة لك في مجلة «شعر» عنوانها «مفهوم قصيدة النثر» تسمية قصيدة النثر، على اعتبار أن الوزنية الخليلية بالنسبة إليك لم تعد قياساً حاسماً في تحديد الشعرية العربية، ونظرت لمقياس آخر يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية ومن طريقة التعبير استناداً إلى هذه الموسيقية التي لا تمثل الوزنية إلا بعضاً من جوانبها. كيف يرى أدونيس قصيدة النثر الآن في العالم العربي، خاصة وأن هناك نفراً غير قليل، ما زال يتحدث عن جواز مشروعيتها أم لا، والنفر الآخر يراها المقياس الحداثوي، والزي المميز للدخول في الحداثة الشعرية العربية.

❖❖ في الكلام عن قصيدة النثر، يجب أن نميز بين أمرين، الأول هو تحقق مشروعية الكتابة بالنثر، وأعتقد أن هذه المشروعية تمت رغم جميع المعارضات التي لا تزال تتردد هنا أو هناك. فهناك أجيال بكاملها بدأت تكتب ما سميناه بقصيدة النثر. وإذن، نشأ إلى جانب الوزن شكل تعبيري آخر وهو الكتابة بالنثر وهذا شيء مهم وإضافة أساسية جداً في تاريخ تطور الكتابة الشعرية العربية. وإذن هذا شيء وممارسة الكتابة بالنثر شيء آخر. الممارسة الكتابية بالنثر كالممارسة الكتابية بالوزن. نقول عن من يكتب بالوزن أن قصيدته جميلة إذا كانت جميلة، ولا يكفي أن تكون موزونة لتكون جميلة. وما نقوله عن الوزن أو الكاتب بالوزن، نقوله عن الكاتب بالنثر، حين يكتب شاعر قصيدة بالنثر جميلة نقول عنها إنها جميلة، ولا يشفع له أنه يكتب بالنثر. مجرد الكتابة بالنثر لا تعني أنها تحمل أية قيمة إطلاقاً كالكتابة بالوزن. وإذن، تقويم الممارسة شيء آخر مستقل تمام الاستقلال. فهناك شعراء رديئون جداً يكتبون بالنثر، كما أن هناك شعراء رديئين جداً يكتبون بالوزن، وهناك بالمقابل شعراء جيدون يكتبون بالنثر، كما أن هناك شعراء جيدين يكتبون بالوزن. فإذن التقويم مسألة ثانية لاحقة ويحكم بحسب النص الإبداعي وبحسب إبداعية الشاعر. المهم أننا اليوم نستطيع بمشروعية كاملة أن نكتب شعراً بالنثر.

❖ تقول: «في ضوء التجربة الشعرية العربية الجديدة التي ترسخت، وأعطت للشعرية العربية أبعاداً جديدة تغير معها مفهوم الشعر ذاته،

يتضاءل كثيراً احتفائي بالشعر الراهن في الغرب الأوروبي، وأرى أن في النتاج الشعري العربي الراهن ما يتقدم عليه، رؤى وطرائق تعبير..» ما هي النواحي التي يتفوق فيها الشعر العربي على الشعر الغربي، وكيف توصلت إلى هذا الرأي، وعلى أي أساس بنيت ذلك المفهوم؟ وأريد أن أثير نقطة أخرى وهي أنك قلت سابقاً أنك أميل إلى القول: «ليس هناك اليوم شعب أقل فهماً».

❖❖ هذه ثلاثة أسئلة. أولاً: تغير مفهوم الشعر، ثانياً: كيف أن الشعر العربي اليوم تفوق على الشعر الأوروبي. وثالثاً: أن العرب اليوم أقل فهماً للشعر. ثلاث مشكلات تطرح في هذا السؤال. أولاً فيما يتعلق بتغير مفهوم الشعر، وقلت هذا مراراً وأكرره الآن أن الثورة الحقيقية التي تمت في التجربة الشعرية العربية الحديثة لا تكمن في مجرد تغيير الأشكال أو في مجرد الكتابة بقصيدة النثر، أو الخروج على الوزن الخليلي. هذه أشياء في التحليل الأخير مهمة، لكن بشرط أن تحمل رؤية شعرية عظيمة. لكن إذا لم تحمل رؤية شعرية عظيمة لا تكن مهمة. لذلك في رأيي الثورة الحقيقية ليست في مجرد تغيير الأشكال، وإنما هي في تغيير مفهوم الشعر ذاته. ونحن اليوم نعيش في فهم آخر للشعر لم يعرفه أسلافنا القدامى الذين كانوا يرون أن الشعر رؤية للواقع الذي نعيشه، وتعبير عن هذه الرؤية. نحن اليوم نقول إن الشعر رؤية لما لا يرى - أيضاً - رؤية للغيب، رؤية استشرافية ومستقبلية، بالإضافة إلى رؤية الواقع. وإذن الفهم الآن أشمل بكثير من الفهم الماضي. وإذن على ضوء الفهم الجديد يجب أن نقرأ النتاج الجديد، وطبعاً التعمق في هذا الفهم الجديد يلزمه أوقات طويلة، واستعداد آخر، ونرجو أن نتمكن - في يوم آخر - من الكلام عنه بالتفصيل. لكن المهم أن نقول إن فهم الشعر اليوم لم يعد كما كان من قبل، وأعتقد أن عدم ملاحظة هذا الشيء هو الذي يوقع بعض النقد وبعض القراء في التباسات عديدة، من حيث العلاقة بالشعر والنص الشعري الحديث اليوم، لأنهم دائماً يحاكمون النصوص الحديثة بالمفهوم الحديث الذي يصدر عنها لا العكس.

أما أين يتجاوز الشعر العربي الحديث اليوم الشعر الأوروبي. الشعر الأوروبي - إجمالاً اليوم هو شعر تقنوي على مستوى اللغة، اللغة حولت إلى

مجرد عناصر مادية تركب وتفكك على صفحة بيضاء وتسمى هذه قصيدة، وإذن الشعر الأوروبي والأمريكي الآن هو نوع من اللعب بالكلام. ولعب الغاية منه نقل التقنية المهيمنة، أو الحضارة التقنية المهيمنة بحيث يمكن القول إن الشعر الأوروبي والغربي - إجمالاً - هو محاولة لوضع التقنية في كلمات أو في بنى لغوية. ولذلك الشعر الأوروبي اليوم جاف، وفي مستوى التقنية. أما الشعر العربي فعلى العكس. فيما يستفيد من التقنية الغربية، ويجب الإفادة منها، لا ينسى الأبعاد الإنسانية، والميتافيزيقية، ولا ينسى العلاقة الحميمة بين الإنسان واللغة، لأن اللغة ليست أدوات مادية، وليست ديكورات، وإنما اللغة جزء حي من جسد الإنسان الحي، فهي كائن حي، ولذلك الشعر الذي ينتجه العربي مليء بهذه الشحنة الطبيعية الحيوية الخلاقة، بالإضافة إلى أنه يستفيد من التقنية الغربية، ولهذا أقول إن الشعر العربي اليوم يتفوق على الشعر الأوروبي الذي يجايله اليوم ضمن هذه الحدود.

أما المشكلة الثالثة: فأعتقد أنه في ضوء ما تقدم يمكن بسهولة وبيقين أكثر تكرار ما قلته إن القراء العرب المعنيين - خصوصاً - بالشعر اليوم لا يفهمون هذه الأمور إطلاقاً، لم يفهموا هذا البعد العميق في التجربة الشعرية العربية اليوم، ولا يزالون ينظرون إليها بعين بدوية تقليدية، ويعمون عن هذه الآفاق العظيمة التي تفتحها التجربة الشعرية العربية الحديثة.

❖ «كل جيل أدبي خلاق يعيد كتابة موروثه من حيث أنه يعيد قراءته بشكل خلاق..».. العودة إلى الأصول التراثية والاستفادة منها ومحاولة قراءتها وتوظيفها التوظيف الإبداعي الجيد، وخلق نص إبداعي حداثي يستفيد من الموروث، ولا يتماس أو يتوازى معه، الحداثة تعني التراث، الكل الآن يتحدث عن التراث.. ماذا ترى في هذه القضية، إنني أخشى أن تؤدي هذه (الموضة) إلى اختلاط الأشياء، والوقوع تحت سلطة التراث بحيث يستلبنا؟ ما هي علاقة الشاعر أدونيس بتراثه الشعري العربي ونتاج المتصوفة.. وهل التراث محدد أمامك أم أنه مفتوح ومطلق ويشمل كل ما هو قديم ماضوي.. وكيف لك أن تستفيد من ذلك التراث المتنوع المتعدد

الذي يحتوي هويات كثيرة في داخله. لتكتشف أشياء وعناصر وعلاقات جديدة، وتظل معرفتنا بالماضي وقراءتنا له متصلة ومستمرة؟

❖❖ الإفادة الأساسية بالنسبة لي تنحصر في إطار اللغة. وقراءة هذا الموروث باستمرار وإعادة قراءته، تجعلك وثيق الصلة باللغة وبحيوية اللغة التي تكتب بها. وأن تكون وثيق الصلة باللغة يعني أنك وثيق الصلة بجسدك أيضاً. وهذا مما يعطي للغتك حيوية خاصة، وغنى خاصاً، وبهذا المعنى، التراث ليس موجوداً في نقطة خارج الحاضر وعلى الشاعر أن يكتب الحاضر ويذهب إلى النقطة، التراث الحي موجود في الجسد الحيّ الحاضر، المتنبي وامرؤ القيس يعيشان معي للآن، في تنفس، ولست في حاجة إلى الوقوف، والذهاب إلى المكتبة، وإلى الرف هنا أمامي، هذا التراث من ينظر إليه بهذا المعنى لا يكون التراث إلا بمعنى صندوق أو مستودع كلما احتجنا إليه نذهب إلى المستودع، لا ... التراث بالنسبة لي هو متواصل في نفسي كشعاع الشمس التي تضيئني، وكالهواء الذي أتنفس، وكالحياة التي أتحرك ضمنها، وتحييني، هذا هو التراث، وليس شيئاً مادياً أنقله أو أذهب إليه. ولذلك ليست المسألة أن أتصل به أو أنفصل، فأنا متصل به، ولكن المسألة ماذا يأخذني من هذا الذي أتصل به، ماذا يهمني؟ لكل شاعر جوابه الخاص، لأن لكل شاعر تجربته الخاصة، وهمومه الخاصة.

ومن هنا أجد أن التراث كما يثار الآن على صفحات الجرائد، أو في الكتب ليس مشكلة الشاعر وإنما مشكلة رجل السياسة ورجل السلطة أيضاً، لأنه يريد من هذا الموروث أن يتواصل ويتراكم، توهماً منه أن يحفظ له سلطته، لأنه يحفظ له ثقافته الموروثة. ولذلك كل مشكلات التراث في رأيي، هي مشكلات سياسية وسلطوية بالدرجة الأولى وليست مشكلات فنية.

❖ أنت أكثر تواصلاً مع تراث المتصوفة النفري، محي الدين بن عربي، أبو حيان التوحيدي و...

❖❖ هذه مسألة شخصية من ضمن تراث كامل، غيري يمكن أن يكونوا أكثر اتصالاً بامرئ القيس والمتنبي أو المعري. وهذا من حقهم. لأن التراث

ليس كتلة واحدة، وإنما هو تنوع، كثير ومتعدد. وليس خيطاً واحداً، هو محيط هائل ولكل أن يجد زاويته في هذا المحيط.

❖ في التاريخ العربي، نزوع مستمر إلى الوحدة، يرفض تعدد الحكم، وتعدد الفكر، وتعدد التفسير، وتعدد الموقف الاجتماعي.. ويطمح إلى «وحدة» واحدة تشمل الوجود السياسي والفكري والاجتماعي والعقيدي طبعاً.. مع أن التعدد هو الواقع، والتوحد لم يتحقق إلا شكلاً ومؤقتاً.. هل يكون لذلك علاقة بتصورك التاريخي عن الجدل الاتباع والإبداع.. الثبات والتحول؟

❖❖ أنت تسألني عما شكل هماً أساسياً وعقبة أساسية في كتابي «الثابت والمتحول»، لأنني كنت أحاول أن أعلل سبب هذه الواحدية في الفكر العربي والثقافة العربية. قابلت عقبات كثيرة، الحقيقة لا أعرف كيف أفسرها، لكن ما تمكن ملاحظته هو هذه الحياة العربية واحدية الاتجاه وترفض التعدد والتنوع. وقد يكون سبب ذلك، أو أحد الأسباب، صعب التفسير بسبب واحد، وحدانية السماء. فلابد أن تكون وحدانية الأرض تتطابق معها، ومن هنا خلق مفهوم الأمة ومفهوم الإجماع، ومفهوم الجماعة، وكل من يخرج على واحدية الأمة والإجماع والجماعة، يعد تماماً عبقرياً، تسقط مشروعية مقولته، وفي أحيان كثيرة يهدر دمه، بمعنى آخر هل سبب ذلك ديني فقط؟ أم هناك أسباب أخرى؟ أعتقد أن هناك أسباباً أخرى.

هذا موضوع صعب. قيد البحث، يجب أن يتصدى له علماء الاجتماع والأنثروبولوجيون والمؤرخون، وليس أمثالنا نحن الضعفاء البسطاء الشعراء وهذه مشكلة المشاكل في المجتمع العربي، لأن هذا المجتمع ـ مثلاً ـ بالنسبة للديمقراطية لا يعرف مفهوم الآخر، الآخر غير موجود، الآخر إما أن يكون نسيجاً تابعاً، تلميذاً، أو خاضعاً، أو آخر نعترف له بحقه في الرأي، وحقه في التفكير وبأنه جزء من المجتمع، وجزء من الدولة بوصفه آخر. وهذا ما يعبر عنه بالديمقراطية، هذا لم يعرفه المجتمع العربي في تاريخه كله حتى اليوم، ما الأسباب.. لا أعرف!!

أنا أرى أن السبب الأساسي هو الدين. هذا رأي، لكن تأتي عوامل أخرى تدهم هذا السبب الأساسي، اقتصادية وسياسية واجتماعية.

❖ هل كان الطموح إلى «الوحدة» عربياً، أم إسلامياً؟ وهل كان «التعدد» نتاجاً للشعوبية؟ أو يمكن لسؤال: هل كان الاتباع عربياً أو إسلامياً، وكان الإبداع غير عربي، نزوعاً إلى التجديد؟

❖❖ لا نستطيع أن نقول إن العرب لا إبداعيون، والآخرين إبداعيون. هذا خطأ. الشعوب كلها متساوية. ولكنها تمر بمراحل تاريخية متنوعة. يمكن القول إن الشعب العربي مر بظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية، أغلقت عليه الأبواب، وحطمت حيويته ولا تزال تفعل فعلها أمامه. ما هي هذه الأسباب؟ نلاحظ تاريخياً أن العربي بوصفه فرداً يمكن أن يضاهي أي فرد من العالم. تجد العربي العالم والكيميائي والفيزيائي والطبيب الكبير والمخترع والمبدع في جميع الحقول المعرفية كفرد. لكن لماذا لا تجد المؤسسة العربية مبدعة مثلاً. ولماذا هذا العربي المبدع لا ينبغ إلا في مؤسسة أجنبية، يضمر ويذوي ويحطم بشكل أو بآخر. إذن، هناك خلل أساسي في البنية السياسية والاجتماعية العربية. نعود إلى السؤال، أنا باجتهادي الخاص، السبب الأول والأساسي هو ديني. وإذا فصلت الدين عن الحياة الاجتماعية، وأقمت علاقات مدنية لا تقوم على الدين والتشريعات الدينية، سيتغير الأمر كله. ستظل هناك مشكلات لكن من طبيعة أخرى. إذن لا بد من فصل الحياة الدينية عن الحياة المدنية، وأن تقوم هناك علاقات مدنية بين البشر، ومؤسسات مدنية، بحيث لا يقوّم الإنسان بدينيته، وإنما يقوّم بعلمه وإنسانيته.

❖ أنت ترى أن القوى (التقدمية) التي تؤمن بالتغيير والتجاوز ومعارضة السائد والسلفي والماضوي والمألوف، (تقبل) الأشكال (الحديثة) للأنواع الأدبية الأخرى مثل المسرحية والرواية والقصة القصيرة. بينما (ترفض) الأشكال الحديثة للشعر، باعتبارها تنظر إلى القصيدة الموروثة كأنها صنم أو مطلق: لا يتطور ولا يتغير... كيف تفسر هذه الظاهرة والازدواجية في النظرية والتطبيق والممارسة.. وهل تلك القوى تريد أن تجعل القصيدة، على مدى تطورها التاريخي، بوقاً دعائياً لأفكارها وإيديولوجيتها..

خاصة وأننا نرى التيارات السياسية الإيديولوجية تجند وتجذب لها شعراء عرب مهمين كانت القصيدة في حاجة إلى محاولاتهم الحداثوية، لكنهم مضوا بعيداً بالقصيدة مع أفكار (الغرب)!!

❖❖ أولاً، ليس جميع القوى التقدمية ترفض الأشكال الشعرية الحديثة، معظم القوى الرجعية هي التي ترفض بعض هذه الأشكال. وأعتقد أن لهذا تفسيرين بالنسبة لي. التفسير الأول: هو أن هذه القوى لا يزال سحر القديم وجاذبيته هي المهيمنة على تذوقه وتقويمه للكتابة الشعرية. والتفسير الثاني: هو أن الذين يأخذون الشعر بشكله التبسيطي المباشر كأداة للدعاوى والإعلام والتبشير. الشكل الحديث للشعر لا يؤدي هذا الغرض. ولذلك يحدث هناك انفصال بين الشعر وبين ما يسمونه الجمهور، وحرصاً منهم على أن يظل الشعر مرتبطاً بالجمهور يحاربون هذا الشكل الحديث للشعر. وأعتقد أنهم مخطئون في فهمهم للشعر، هم لا يفهمون الشعر، ولا يفهمون طبيعة العلاقة بين الشعر والجمهور، أو الشعر والقارئ. هذا نتيجة جهل.

❖ إنني أرى أن أغلب الشعراء (الحديثين) اليوم يكتبون قصيدة واحدة، وثمة تماه وتشابه واضحان بين ما يكتبونه، وهذا أدى إلى أن الشعر الحديث (الحر) صار «جزءاً من النسق المفهومي الماضوي السائد» على حد تعبيرك، ولا شك أن ذلك يمثل «أزمة» في الشعر الحديث، ومن ثم يطمئن النظام الثقافي السلفي الذي يدعو إلى ثبات الكتابة ويرفض الحداثة والتجريب في القصيدة العربية. ما أسباب هذه الأزمة، وكيف لنا الخروج من مأزقيتها؟

❖❖ لماذا يتخلف الإبداع. ولماذا يتقدم. ولماذا يغيب ويظهر.. هذه مسائل لا يمكن الإجابة عنها بدقة. هذه لها أسباب اجتماعية، من الصعب تحديد هذه الظواهر، لأنه في الأخير الإبداع ليس مرتبطاً لا بنمو المجتمع طردياً، ولا بتخلف المجتمع عكسياً. يمكن أن يكون هناك مجتمع متقدم تقنياً جداً. الإبداع الفني والأدبي فيه ضحل. ويمكن أن يكون هناك مجتمع متخلف اقتصادياً واجتماعياً والإبداع فيه متقدم جداً. مثال على ذلك بلدان أمريكا اللاتينية أشد تخلفاً من الولايات المتحدة الأمريكية ومع

ذلك الإبداع فيها أكثر تقدماً من الولايات المتحدة، على أكثر من مستوى. ويمكن القول حتى في البلدان العربية شديدة التخلف، والإنتاج الفني التشكيلي والروائي والأدبي والشعري لا يقل أهمية عن نتاج الولايات المتحدة أو الاتحاد السوفييتي. على الرغم من تقدم تلك البلدان بالنسبة لنا نحن. إذن ليس هناك قوانين تحكم الإبداع سلباً أو إيجاباً تراجعاً أو تقدماً. لا أعرف كيف أفسرها، لكن هذه ظاهرة موجودة. ما تشير إليه في السؤال موجود مع الأسف. يعني بدأنا ندخل في تقليدية حديثة، أو في حداثة تقليدية، نماذج تكرر بعضها في نسق تنميطي واحد، وأعتقد أن هذا لا يجب أن نقف عنده كثيراً، لأنه تظل هناك حيوية وحركة تتجاوز مثل هذه التنميطية.

❖ أنت ترى أن «أهمية الشاعر تقاس بمدى إثارته - أي بالعلم الذي أراد أن يكشف عنه، فالشعر والإثارة هنا واحد»... وفي إطار حديثك عن تجربة يوسف الخال الشعرية ذكرت أن « ... ولعله علم في إثارته، أكثر مما علم في نتاجه الشعري بحد ذاته...» كثيرون يقولون إن أدونيس كانت تنظيراته الجريئة للشعر أكثر إثارة من نتاجه الشعري؟

❖❖ لهم الحق أن يقولوا ما يشاؤون، وأنا سأصغي إليهم بكل وعي... ولكن لا أستطيع أن أناقشهم في هذا، وأظن أنهم مخطئون، هذا كل ما أستطيع أن أقوله.

❖ وبالنسبة ليوسف الخال؟

❖❖ هذا رأيي، يوسف الخال مؤثر فيما حرَّكهُ وأثاره أكثر مما هو مؤثِّر في شعره تحديداً. يعني هو يشبه الأشخاص الذين يحضنون حركات ويدعونها ويقدمون لها كل ما يستطيعون مثل أندريه بريتون. الشعراء الذين أنتجتهم السوريالية معظمهم أهم من بريتون كشاعر، ويوسف أعتقد أن له شعراً جيداً ولكن لم يقرأ قراءة كافية. وأن تأثيره لذلك كان بشخصه وآرائه ومواقفه أكثر مما كان في شعره.

أجرى الحوار: أحمد الشهاوي

جريدة «الخليج» 8/ 8/ 1988

النظام الإسرائيلي واليهود

❖ ذكرت بعض الصحف أنك شاركت في أمسية شعرية في روتردام بهولندا، شارك فيها شعراء من إسرائيل، واتخذ بعضهم من ذلك حجة لنقدك والتهجم عليك. فما حقيقة الأمر؟

❖❖ حقيقة الأمر أنني ميزت وأميز دائماً بين النظام الإسرائيلي من جهة، واليهود بوصفهم أفراداً من جهة ثانية. وأنا ضد هذا النظام لأنه ضد شعبنا في فلسطين وضد حقوقه ولأنه أيضاً يقوم على إيديولوجية عنصرية هي الصهيونية، ولأنه بوصفه كذلك، نظام عدواني، توسعي، وغير إنساني، ولأنه، بالإضافة إلى هذا كله، نظام ديني.

لكن، على مستوى آخر، ليس في تاريخنا ولا في تقاليدنا، نحن العرب، ما يشير إلى أننا عنصريون، أو إلى أننا نكره اليهود بوصفهم يهوداً، فنحن لا نعادي الإنسان، وإنما نعادي الأفكار والأعمال التي تعادي الإنسان، من أية جهة جاءت.

ومن طبيعة فكرنا وعملنا، إذن، في صراعنا مع النظام الإسرائيلي، محاربة الصهيونية العنصرية، ونظامها، ومؤسساتها بالتعاون مع جميع القوى الإنسانية غير العنصرية، ومن ضمنها اليهود الذين يتبنون وجهات نظرنا.

استناداً إلى ذلك، لا يمكن ولا يجوز أن نعد كل يهودي يعيش في إسرائيل صهيونياً، عنصرياً، معادياً للشعب الفلسطيني وحقوقه، ومعادياً للعرب. والواقع يؤكد ذلك. ففي إسرائيل يهود يحاربون فكراً وعملاً إلى جانب شعبنا في فلسطين. وهناك يهود خارج إسرائيل يقفون الموقف ذاته. بل إننا نجد بينهم من هو أشد عداء لإسرائيل والصهيونية من عرب كثيرين.

مع أمثال هؤلاء اليهود التقيت وألتقي. ومع أمثالهم اشتركت في الأمسية الشعرية في روتردام بهولندا، وذلك في إطار مهرجان شعري دولي تقيمه سنوياً هيئة وطنية هولندية، ويحضره شعراء من مختلف بلدان العالم وبينها المنظومة الاشتراكية والبلدان العربية. وقد حضره في سنوات متفرقة عدد كبير من شعراء العرب بينهم، تمثيلاً لا حصراً، محمود درويش والبياتي واللعبي.

ثم إن حضور العرب مثل هذه الملتقيات يندرج في إطار النضال السياسي - الثقافي لمنظمة التحرير الفلسطينية التي يعترف بها العرب جميعاً بوصفها الممثل الشرعي الوحيد للشعب الفلسطيني. ذلك أن هذه الملتقيات تقدم فرصة للمبدعين العرب كي ينقلوا إلى العالم ما يسهم في إعطاء صورة أخرى عن العرب غير الصورة التي تشيعها الصهيونية نفسها، صورة الجهل، والظلامية، والإرهاب، ومعاداة اليهود.

أين الخطأ، إذن، وما وجه الجريمة في حضور مثل هذه الملتقيات؟ ألا يمارس العرب في مختلف بلدانهم مثل هذه «اللقاءات» بين اليهود والعرب؟ أليست الدعوات التي توجه إلى يهود لزيارة العواصم العربية نوعاً من هذه اللقاءات؟ أليست ترجمة كتب كتبها يهود، إلى العربية، نوعاً من هذه «اللقاءات»؟ ألا تملأ هذه الكتب المكتبات العربية من أقصى المشرق العربي إلى أقصى مغربه؟ وإذا كان هؤلاء المنتقدون ضد اللقاء مع اليهود، فلماذا يكونون ضده في روتردام، ولا يكونون ضده في بغداد أو دمشق أو القاهرة أو غيرها؟

أم أن لهؤلاء ثأراً خاصاً من أدونيس بالذات؟ وفي هذه الحالة، أليس أجدر بكرامتهم أن يفصحوا عنه، بغير هذه الطرق المداورة البشعة؟

إنني آسف حقاً لهذا المستوى الأخلاقي - الثقافي الذي يحاول أن يفرضه علينا هؤلاء «المنتقدون»، خصوصاً أنهم يقدمون أنفسهم على أنهم «الضمير والوعي الساهران» على قضايا الوطن والشعب، وإني آسف لهم أيضاً، ذلك أن طرقهم هذه تسهم في انحدارنا المتواصل، ثقافياً وأخلاقياً، إلى قاع سحيق من الظلامية، وفي الحيلولة بيننا وبين الرؤية العميقة، وفي تشويه الثقافة العربية، والقيم العربية والإنسان العربي، وهي، إلى هذا كله، تشوه صورة نضالنا العادل، وصورة أبطالنا الذين ماتوا والذين يموتون، دفاعاً عن حقنا في فلسطين، وعن كرامة الإنسان وحقه في الحياة والحرية، في كل مكان، وفي معزل عن لونه وجنسه وانتمائه.

❖ بهذه النظرة نفسها قدمت اقتراحك في مؤتمر نصرة الشعب الفلسطيني والانتفاضة الفلسطينية الذي عقد في صنعاء؟

❖❖ نعم. بهذه النظرة نفسها. وقد شنت عليّ بسبب ذلك حملة صحفية واسعة. والذين قاموا بهذه الحملة حرفوا اقتراحي، عمداً أو غباءً. وكان

اقتراحي هو التالي: إن في إسرائيل كتاباً وشعراء وفنانين وجامعيين...الخ، يناضلون، كل بطريقته وإمكاناته، إلى جانب شعبنا في فلسطين، فهم جزء من «ثورة الحجر» أو امتداد لها. وينبغي علينا، انسجاماً مع السياسة النضالية لمنظمة التحرير الفلسطينية، أن نجد نحن الكتاب العرب خارج فلسطين، طريقة لنقول لهم أن ما يقومون به يجد صداه الطيب في نفوسنا.

فماذا في هذا الاقتراح مما يدعو هؤلاء إلى مثل تلك الحملة؟ غير أن المسألة التي تتجاوز الحدث والشخص هي الأكثر إقلاقاً. إذ كيف لهؤلاء الذين يهيمنون على قطاع كبير من وسائل الإعلام العربي، أن يخدموا قضايا العرب، وقضية الشعب الفلسطيني؟ وكيف يمكن أن لا يحترم الحقيقة، ولا يحترم الإنسان، أن يدافع عن الحقيقة، أو أن يدافع عن الإنسان؟

❖ يربط هؤلاء كذلك بين أمسية روتردام واقتراحك من ناحية، والفوز بجائزة نوبل من ناحية ثانية، فما رأيك؟

❖❖ رأيي بسيط جداً. لو كان ما قالوه عني صحيحاً، لكنت وفقاً لمنطقهم، الفائز بجائزة نوبل هذا العام، إن لم يكن العام الفائت.

❖ هل تندرج في هذا الإطار الحملة التي شنها عليك أحمد حجازي، بعد زيارتك للقاهرة؟

❖❖ أنت تدفعني بأسئلتك إلى الدخول في ما أرفضه قطعياً. فليس من أخلاقي أن أتهجم على أي شخص، أو أتهمه، حتى ولو آذاني وأساء لي. بل إنني على الصعيد الشخصي المحض، أسامحه. فأنا أعرف أولئك الذين يشنون الحملات عليّ، من كل نوع، وأعرف دوافعهم. وفي أحيان كثيرة أتفهمها، وأقبلها، وفي نفسي حزن كبير عليهم.

لكن ما يؤلم حقاً، هو انعكاس ذلك، على الصعيد العام. فبدلاً من أن يتنافس العرب في العمل الخلاق، والفكر الخلاق، يتنافسون في الاتهام، والشتيمة، والكراهية. إن دماء العرب تسيل يومياً، ودون انقطاع، على صفحات جرائدهم ومجلاتهم، وذلك بفعل العرب أنفسهم. وإذا أخذنا وسائل الإعلام العربي معياراً في هذا الصدد، فلن نجد عربياً واحداً

خارج دائرة «الخيانة» بشكل أو آخر. وإذا كنت في شك، فاقرأ ما يكتبه العرب بعضهم عن بعض، أو فاستمع إلى ما يقوله بعضهم عن بعض.

ولا أريد هنا أن أكرر ما قلته حول هذه القضايا المختلفة في حديث طويل لي نشرته مجلة «المصور» القاهرية، أو في مقالة نشرتها جريدة الحياة تاريخ 22/ 12/ 1988.

جريدة «القدس»
لندن 1988

تأويلات سطحية

❖ أقول لأدونيس «علي أحمد سعيد» نبدأ بما يقال عنك؟

❖❖ إذن، لا تريد لهذا الحديث أن ينتهي، فما يقال عني لا ينتهي.

❖ وأقول نبدأ ببعضه. مثلاً تهمة «الشعوبية» وأنت نفسك تصف نفسك أحياناً بأنك شعوبي؟

❖❖ صحيح أصف نفسي أحياناً بأنني شعوبي، لكن في سياق الرفض الكامل للعودة لمثل هذا المصطلح، ولاستخدامه في غير مناسبته، وخارج دلالاته الأصلية والتاريخية، فلا غرض لبعث هذا المصطلح إلا التشويه وإلغاء النقاش.

وقد لجأ الحكام الإيرانيون الحاليون وهم شعوبيون بحسب المصطلح القديم، إلى استخدام مصطلح إسلامي هو «المنافقون» خارج مناسبته التاريخية ودلالاته الأصلية، أيضاً، وذلك لكي يلغوا الآخر، ويلغوا النقاش معه أيضاً.

وهذا المصطلح تهمة توجه إلى من يعارض السلطات الحاكمة، والغرض منه إسقاط صفة المسلم عن الآخر المعارض داخل المجتمع الإيراني مقابل إسقاط صفة العربي. وفي الحالتين تسوغ جميع أنواع القمع والإلغاء.

لكن لنوضح أولاً المدلول الأصلي لهذه العبارة. لقد نشأت في الأساس ضمن سياق من الجدل حول هذه المسألة: هل يساوي الدين الإسلامي بين العربي وغير العربي، فيما وراء الانتماء القومي أو العرقي، أم أنه يفضل شعباً على آخر.

وكان هذا الجدل يحتد، بقدر ما تتداخل فيه العوامل السياسية. كان موقف المسلمين الذين ينحدرون من أصول غير عربية، ينطلق من الحديث النبوي: «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى». لكي يصل إلى القول: إن الإسلام يؤاخي بين الجماعات والشعوب التي تعتنقه، مستندين في ذلك إلى النص القرآني، بحيث لا يكون هناك امتياز لقومية على أخرى، أو لفرد على آخر بسبب أصله أو لونه.

والشعوبية إذن هي التعبير النظري عن الإخاء والتساوي بين المسلمين، أياً كانت أصولهم، وبهذا المعنى، وفي هذا الإطار أقول ـ أحياناً ـ أنني شعوبي.

❖ هذه الصفة تشمل عند ناقديك مدلولاً آخر فيما أعتقد؟

❖❖ هذه العبارة أخذت مدلولاً آخر شوهها، وذلك بسبب الصراع السياسي على السلطة بشكل خاص، بين المسلمين المنحدرين من أصل عربي، والمسلمين المنحدرين من أصول غير عربية، وأصبحت الشعوبية في سياق هذا الصراع السياسي الإيديولوجي تهمة تشير إلى نبذ كل من هو غير عربي الأصل وإلى الحقد عليه وكراهيته. ومن المؤسف أن هذا المدلول لا يزال منتشراً حتى الآن. وانتشاره يعني أن العقلية التي رافقته في نشأته، لا تزال قائمة هي أيضاً حتى الآن. فنحن، من هذه الناحية، لا نزال نعيش في الماضي، ونستخدم في خلافنا وجدالنا مصطلحات ومفهومات قديمة.

عدا أن استمرار مثل هذا المفهوم يكشف عن نزعات عرقية دفينة، لدينا، ويؤكد أن الدين نفسه لم يعد بالنسبة إلى من يستخدمه ويروج له أكثر من وسيلة في الصراع على السلطة.

❖ ويقال أيضاً إنك دائب هذه الأيام على الهجوم على المصريين؟ وأنك نقدتهم ووصفتهم بالفراعنة وغير ذلك من الأوصاف التي ذكرتها في كتبك خاصة في ديوانك «أوراق في الريح»؟

❖❖ هذا القول يستند إلى تأويل سطحي وسيئ النية. أنت تعرف أن كلمة «فرعون» مثلاً، ترمز إلى الاستبداد والطغيان. وأنها تجاوزت في الاستخدام، مدلولها الحرفي المباشر، وأنا شأن كثيرين غيري أستخدمها برمزيتها، وبما تدل عليه، لا بحرفيتها. وحين أتحدث عن الفراعنة - في سياق القصيدة التي يستقى منها هذا التأويل - لا أتحدث عن المصريين بل عن الطغاة في كل بلد وفي كل عصر. عدا أن تاريخ مصر أوسع من أن ينحصر في التاريخ الفرعوني.

وهكذا يقال في العبارات الأخرى المماثلة.

في الشعر، خصوصاً، لا تفسر الكلمات بحرفيتها، بل برمزيتها، أو بمجازيتها خصوصاً أن اللغة العربية هي في أكثرها مجاز، كما كان يؤكد النحاة العرب. وتفسير المجاز حرفياً لا يشوه اللغة وحدها، وإنما يشوه المعاني أيضاً، ويحرفها فيما يشير إلى قصور العقل المفسر، وقصور إدراكه.

تصور مثلاً لو أننا نفسر القرآن الكريم حرفياً - فما كنا نقول في مثل هذه

الآية ـ تمثيلاً لا حصراً ـ «ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين»؟ وهناك آيات عديدة مشابهة يؤدي تفسيرها الحرفي إلى ما يخالف الإسلام جملة وتفصيلاً.

والشعر العربي حافل بمثل هذه الأمثلة المشابهة. فحين يعزل قول شاعر عن سياقه الأصلي، ويؤول حرفياً وبشكل مباشر، يشوه الشعر والشاعر، وتشوه اللغة الشعرية نفسها.

❖ وما يقوله الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مقالاته بالأهرام عن عدم اعترافك بالشعر المصري؟

❖❖ هذا أيضاً تأويل سطحي وسيئ النية. لأن المشكلة هنا كما تبدو لي هي في أساسها شخصية، فكوني لم أعلن مرة إعجابي بشعره مسألة يؤولها بأنني لا أعجب بالشعر المصري. كأنه هو الشعر المصري كله، وعدم الإعجاب به هو عدم إعجاب بالشعر المصري كله.

ولا أريد هنا أن أتحدث عما كتبته عن الشعر المصري الذي لا أنظر إليه، في كل حال، بوصفه مصرياً، بل بوصفه جزءاً عضوياً من الشعر العربي، فهذا مبذول في كتبي لمن يريد الاطلاع.

إنني حين أتحدث عن شاعر مصري أو عراقي أو سوري... الخ، لا أتحدث عنه إلا بوصفه جزءاً من نسيج الحركة الشعرية العربية، وحين لا يعجبني شعره ـ وهذا من حقي قارئاً وناقداً، ومن حق الجميع ـ لا يعني أنني أشمل بعدم إعجابي هذا، شعر البلد الذي ينتمي إليه بالولادة.

❖ بالإضافة إلى الشعوبية، هناك تهمة الباطنية، حتى أنهم يقولون إن بعض كتبك لا تفهم إلا «بمفاتيح» معينة، خاصة كتاب «المسرح والمرايا»؟

❖❖ حين أسمع هذه الكلمة أحاول أولاً أن أفهم القصد منها، وأقول هناك احتمالين لا أرى لهما ثالثاً.

إما أن يقصد بها أنني لا أعلن أفكاري وآرائي وإنما أبطنها وأكتمها.

وإما أن يقصد بها التعريض بالجماعة التي اصطلح على تسميتها بالباطنية، دينياً، والتي أنتمي إليها، وهي الجماعة الشيعية التي اصطلح أيضاً على تسميتها بـ«العلويين».

وردي من الناحية الأولى، أن لكل مقام مقالاً، ولا «تطرحوا جواهركم قدام الخنازير»... أليس من حق كل إنسان أن يحتفظ لنفسه بما يؤمن به؟ هذا،

علماً بأن الواقع هو العكس. فجهري بأفكاري وآرائي هو نفسه الذي يجعل ما أكتبه ممنوعاً في معظم البلدان العربية. ورفضي رفضاً باتاً أن أحضر «المهرجانات» كغيري وأعود محملاً بالهدايا، وبعد عودتي أشتم مستوى المهرجانات وأنتقد الذين دعوني - أقول إن رفضي القيام بمثل ذلك، هو الذي يعرضني لكثير من التهجمات التي تتردد في أكثر من صحيفة عربية. ولو كنت «باطنياً» لفعلت كما يفعل غيري وخصوصاً أولئك الشعراء «القوميين» «الثوريين»... الخ، ولكنت مثلهم من «المقربين» «المرتاحين» «الممدوحين» «المشكورين»... الخ.

أما من الناحية الثانية، فكيف يمكن أن ترد على شخص يعد ولادتك ذاتها تهمة؟ وإذا كانت «الباطنية» تهمة، فلماذا لا تكون «الظاهرية» هي أيضاً تهمة؟ ثم إن من يعطي لنفسه الحق بأن يصف «الشيعية» مثلاً بأنها تهمة، يعطي في اللحظة نفسها الحق للمتهم بأن يصف «السنية» أو «المسيحية» بأنها هي أيضاً تهمة، وما هذا المستوى الذي تنحدر به إلينا مثل هذه العقول التي تطلق مثل هذه التهم.

الإنسان بمشروعه وعمله، وليس بولادته وانتمائه.

الإنسان يسهر على المستقبل، وأمثال هؤلاء من العرب يدفعون الإنسان العربي إلى أن يغرق في كل ما هو ضد الإنسان، وسموه، وتفتحه، وضد إنسانيته نفسها.

❖ وانتماؤك للحزب القومي السوري، الذي له موقف من مصر بالذات؟

❖❖ أهذه هي التهمة الأخيرة؟ طبعاً، لا. فليس هناك تهمة إلا وهي من نصيبي. حسناً. الحزب السوري القومي ما هو؟ لقد نشأ في زمن الاستعمار ضد الاستعمار، معلناً أنه علماني بالدرجة الأولى، الاضطهادات والاعتقالات جزء أساسي من تاريخه، وهو فكرياً ليس ضد العروبة، وليس ضد مصر، على العكس، يقول حرفياً، في مبادئه: «الأمة السورية أمة عربية» وليس في تاريخه كله ما هو ضد مصر، وإنما كان ضد سياسات مصرية، محددة يراها خاطئة. وهو في هذا كمثل غيره من الأحزاب والمنظمات.

وأنا أتحدى من يأتي بعبارة واحدة من مبادئ هذا الحزب تشير إلى أنه ضد مصر، بوصفها بلداً وشعباً، أو ضد العروبة. لقد نشأ الحزب في منطقة قد تكون أكثر مناطق العالم تعدداً وتنوعاً، ففيها أكثر من عشرين أقلية دينية وطائفية، فضلاً عن الأقليات السلالية واللغوية، من أكراد وشركس وسريان، وكلدان وآشوريين وأرمن وتركمان، ويزيديين، الخ. وقد رفض الحزب القومي المفهوم القومي القائم على النسب والسلالة، وقال بنظرية «السلالة التاريخية» التي تنصهر فيها جميع العناصر. وهكذا قدم حلاً لهذا التنوع. يقول إن القومية حصيلة تفاعل تاريخي بين الناس والأرض، بصرف النظر عن أصولهم السلالية ومعتقداتهم، وهم في هذا وحدة اجتماعية ثقافية لا تتجزأ في كل حال يبقى هذا الرأي، نظرية قابلة للنقاش ـ لكن إدانتها المسبقة تشويه، عدا أنها هروب من النقاش بل إلغاء له.

❖ القومية العربية في مفهوم الحزب القومي السوري هي تعددية على ما أذكر، كيف؟

❖❖ لا يقول الحزب بالقومية العربية الواحدة ـ بالمعنى الإيديولوجي السياسي، وإنما يقول بالقومية العربية بالمعنى الثقافي ـ اللغوي، فهو يقول بلغة عربية واحدة، وثقافة واحدة ـ لكنه يقول في الوقت نفسه ـ كما أسلفت ـ بالتعددية والتنوع داخل هذه الوحدة. فلمصر خصوصيتها، ولسورية خصوصيتها، وللمغرب العربي خصوصيته، وإنكار هذه الخصوصية أو إلغاؤها أمر لا يقره الحزب. وما يقوله الحزب السوري القومي في ذلك، أعتقد أنه ليس الوحيد القائل بهذا، فهناك جماعات كثيرة، ومفكرون كثيرون يقولون هذا القول. وفي قولهم هذا يرفضون بالطبع الدعوات القومية ذات البعد السياسي ـ الإيديولوجي ـ شبه العنصري، والذي لا يستند على أي أساس من العلم، ولا ينطلق من الواقع، وحقائق، الاجتماع والتاريخ.

لهذا الحزب كان انتمائي السياسي الأول. وأنا لا أزال تلميذاً لم أتجاوز السادسة عشرة من عمري. لكنني مع ذلك تركت النشاط السياسي ـ الحزبي كلياً، منذ أوائل الستينيات، أي منذ ما يقارب الثلاثين سنة، وكما كان هذا انتمائي الأول، كان كذلك الأخير، وهذا ليس إدانة للحزب ولا لأي حزب آخر، فأنا لا أسمح لنفسي بإدانة أحد، وإنما كان ذلك نتيجة التجربة والاقتناع بأن علي أن أختار بين النشاط السياسي والنشاط الشعري وقد آثرت هذا الأخير.

وبدءاً من هذا الاختيار، انصرفت بكليتي إلى الشعر، وإلى الكتابة حول الشعر، وإلى النشاط ذي الطابع الشعري بشكل عام.

❖ ولماذا تركت هذا النشاط والبعض حتى الآن يحسبك في خانة فكر هذا الحزب؟

❖❖ إن موقفي هذا مبني لا على تجربتي في الحزب القومي وحده، بل أيضاً على معرفتي بالممارسة الحزبية في بلادنا، بشكل عام. فالأحزاب تفتقر في نظمها الداخلية العملية إلى الروح الديمقراطية، وإلى البنى الديمقراطية، والأفراد فيها يتبعون القادة، والمعارضة فيها مجازفة تفضي إلى فصل المعارض، في أحسن الحالات. ثم إن تجربة المبدعين مع الأحزاب تجربة مريرة - لا في بلادنا وحدها، بل في العالم أيضاً. ولئن كانت ميزة المبدع والمثقف، التحليل والنقد والتحريك الدائم للأفكار، فإن هذه تصبح داخل الأحزاب شبه مستحيلة، وغالباً ما تنتهي بالصدام وبما لا تحمد عقباه خصوصاً إذا كان الحزب في السلطة.

لكن مع هذا كله، لا يزال بعضهم يردد بأنني سوري قومي، وفي سياق من الاتهام. كأن ذلك جريمة لا تغتفر، هذا ليس كثيراً وحسب كما يقال، وإنما هو استهتار بالقيم كلها، وبالعقل، والمنطق. فالسورية القومية، وجهة نظر، والخلاف معها يجب أن يكون خلافاً فكرياً، وهي ليست جريمة لكي ينظر إليها بمنطق القانون الجزائي أو الجنائي. وقبل كل شيء، لماذا يستبسل هؤلاء في إطلاق مثل هذه التهم؟ وبأي حق؟ وماذا يمثلون؟ وما قيمة فكرهم؟ ومن هم؟ للفكر العربي قضاة ومحاكم تفتيش وشرطة وهم الذين يقومون بهذه المهمات كلها؟ ومن يسندها لهم؟ إن أحكامهم وأقوالهم لا تتوخى الحقيقة ولا المناقشة والسجال!! وإلا لتحرت الدقة ورجعت إلى النصوص والوقائع.

❖ ماذا عن قصيدتك عن الخميني التي نشرتها في جريدة «السفير» البيروتية. يتهمك البعض بأنك ما زلت تعتنق المذهب الباطني وتصدر أحكاماً عنصرية، وتساند الدم وإهدار كرامة الإنسان؟

❖❖ أنت أيضاً تشارك في ترويج هذه الشائعة، والنظر إليها على أنها حقيقة. أنا متأكد أنك لم تقرأ هذه القصيدة؟ فهذه القصيدة - إن صحت

تسميتها كذلك - لا تمدح الخميني، ولا ذكر له فيها إطلاقاً، وإنما هي تحية للشعب الإيراني كله، عشية إسقاطه النظام الإمبراطوري، وأنا أرجو بإصرار أن يعاد نشر هذه القصيدة مصورة عن جريدة «السفير».

يبقى السؤال: لماذا نبني أحكاماً على أشياء لم نرها بأنفسنا؟ ولم نتأكد منها؟ ولماذا نزوّر؟ لماذا لا نقول: هذه قصيدة عن الثورة الإيرانية ضد الشاه ونظامه، كما هي في الواقع، ونفضل القول، تزويراً، أنها قصيدة في مدح الخميني. فننتزع القصيدة من سياقها الواقعي التاريخي وننظر إلى الشخص الذي قاد الثورة الإيرانية، خارج عمله التاريخي المحدد، ونقول إن القصيدة تمتدحه؟ يمكن نقد القصيدة بوصفها قصيدة، وفيها بوصفها كذلك، من المآخذ ما كان كافياً لكي يدفعني أنا نفسي - كاتبها - لكي أحذفها من شعري، كما فعلت مراراً بالنسبة إلى قصائد أخرى كثيرة. وليست هناك أية حاجة إلى اختلاق حجج أخرى، هذا إذا كانت المسألة شعرية فعلاً.

وهذه هي القصيدة ولك أن تنشرها.

أما إذا كانت المسألة سياسية، فأمر آخر، حينذاك أقول: لم ينتقد أحد الثورة الإيرانية وهي لا تزال في بدايتها كما فعلت ومقالاتي في "النهار العربي والدولي" تشهد على ذلك - (لكن، من يقرأ؟)، ففي هذه المقالات وبخاصة مقالة: «من المثقف العسكري إلى الفقيه العسكري» أوضح رأيي القاطع بأنني ضد إقامة الدولة على أسس دينية، وبأن الدين يجب أن يكون أمراً شخصياً، بحتاً، ولا يجوز أن يكون مدنياً.

❖ قيل أيضاً أنك زرت إيران بعد القصيدة، وأن لك حظوة عند حزب الله في بيروت.. و.. و..؟

❖❖ إن جميع «التقدميين» و«الثوريين» في لبنان، من كل جنس ونوع، دعوا إلى زيارة إيران وزاروها، باستثنائي شخصياً، والقائمون على الثورة يعرفون أنني إذ أيدتها إنما أيدتها في سياقها التاريخي، بوصفها إطاحة بنظام إمبراطوري، ويعرفون أنني ضدها بوصفها تقوم على الدين، وتقول بتأسيس دولة دينية، ونظام ديني، لهذا يعرفون جيداً أنني لا يمكن أن أكون في التحليل الأخير، صديقاً لهم، لأنني لا يمكن أن أكون مناصراً لدولة دينية.

الخلاصة - يا أخي - إنني أنطلق من معايير، أصوغ على أسسها مواقفي، فأنا نشأت في مجتمع بنى جزءاً كبيراً من تاريخه على الصراع مع إسرائيل.

ولـذلك أدخـل في معـاييري فلسطين وحريـة الـشعوب والديمقراطيـة. وكـان نظـام الـشاه عـدواً لهـذا كلـه. ومـن هنـا يجـيء تأييـدي للثورة الإيرانيـة الـتي أعلنـت وقوفهـا إلى جانـب فلـسطين وحريـة الـشعوب والديمقراطيـة بادئـة بإقفـال سـفارة إسـرائيل وتحويلـها إلى سـفارة لفلـسطين. لكـن الكـلام علـى موقفـي من هذه الثورة يتجاهل هذا كله. بالإضافة إلى تجاهل مـا كتبتـه كمـا أشـرت. وهذا يؤكد أن أصحاب هذا الكلام يريدون أن يظهـروا أنـني انطلقـت مـن تأييـدي مـن موقـف ديـني وشـيعي، ممـا يـسمح لي بالاسـتنتاج أنهـم يعارضون النظام الجديد في إيران لأنـه ديني أو شـيعي تحديـداً ولـيس لأنـه ضـد الديمقراطيـة، مـثلاً، أو ضـد الحريـات. ولـو كـان الأمـر بخـلاف ذلـك لعارضـوا أنظمـة دينيـة أخـرى موجـودة في الـبلاد العربيـة ولا يقـل الطغيـان فيها عن الطغيان «الشيعي».

ومـن العجـب أن يـصدر هـذا الكـلام عمـن يـسمون أنفـسهم قـوميين عربـاً وعلمانيين، ذلك أن كلامهم يجعل دين الإنسان تهمة، وفي العالم العربي أكثر من عشرين أقلية دينية أو طائفية. وهذه جميعها، بحسب كلامهم، لا بد من أن تكون متهمة سلفاً، لأن لها ديناً آخر.

❖ ننتقل الآن بعد التهم وسماع دفاعك...

ويقاطعني أدونيس ويقول:

❖❖ هـل انتـهت الـتهم؟ هنـاك تهـم أخـرى كـثيرة اتهمـت بهـا.. الارتـداد عـن الإسـلام، والتفـرنس، والتـأمرك، والتـسفيت، وأن لي عـشيقة وبيتـاً في كـل عاصـمة مـن العـالم، وأنـني في شـعري غـامض وضـد الجمـاهير، ومخـرب للتراث. وماذا أيضاً... يا لبؤس هذه الحياة الثقافية العربية.

❖ أقول ننتقل الآن إلى جو آخر، كتابك «الثابت والمتحول» أثار جدلاً كبيراً، ما خلاصـة الأطروحـة الـتي يعرضـها؟ ثـم ألا تـرى أن التحـول الـذي أنـت في صفه الآن - سيكون ثابتاً فيما بعد؟

❖❖ «الثابـت» و«المتحـول» مـصطلحان رأيـت أنهمـا يفيـدان في فهـم حركـة الثقافة العربية من داخل، أكثر مما تفيد المناهج التي نشأت في إطار ثقافي مختلـف، اسـتجابة لقـضايا ثقافيـة مختلفـة هـي أيـضاً عـن القـضايا الـتي تطرحها خصوصية الثقافة العربية.

«الثابت» هو ما رمزت به إلى المعايير والأفكار والقيم المرتبطة بالسلطة في المجتمع العربي.

و«المتحول» هو ما رمزت به إلى المعايير والأفكار والقيم المرتبطة بالقوى الهامشية في هذا المجتمع أو التي بقيت خارج السلطة، في موقف معارض بشكل أو بآخر، قليلاً أو كثيراً.

وقد أكدت في الحالين أن هذين المصطلحين نسبيان، إذ لم يكن كل ما يرتبط بالسلطة «ثابتاً» ولم يكن بالمقابل أيضاً كل ما يرتبط بالهامشية والمعارضة «متحولاً». أي أنني أكدت على المعنى الأغلب والأعم في كل منهما. وقد بدا لي، في التحليل، أن «المتحول» لم يكن متحولاً إلا بالقياس إلى الثابت السلطوي، وأننا إذا درسناه في ذاته قد يبدو «ثابتاً» هو أيضاً. وبدا لي بالتالي، أن «الثبات» ناتج أساساً عن البنية الدينية. وأن الخلل هو في كون هذه البنية تهيمن على مختلف وجوه الحياة والفكر في المجتمع العربي، وعلى مختلف وجوه الإبداع الفني والشعري أيضاً. واستناداً إلى ذلك قلت لا يمكن للمجتمع العربي أن يحقق تقدماً حقيقياً، جذرياً شاملاً، إلا بفصل الدين عن الدولة وعن الفن والثقافة، وبتأسيس مجتمع مدني علماني وعقلاني، وديمقراطي.

❖ من الفكر إلى الشعر، كيف ترى وضع الحركة الشعرية العربية الحديثة وشعراءها؟

❖❖ قلت مراراً وتكراراً إن هذه الحركة حققت إنجازاً ضخماً، على صعيد اللغة الشعرية، وصعيد التقنية الكتابية، وعلى صعيد الرؤية إلى الإنسان والأشياء والعالم. وهي في ذلك علامة فارقة وأساسية، في تاريخ الشعر العربي، في مستوى العلامة الفارقة التي حققها شعراء الحداثة العربية في العصر العباسي. قياساً على شعرية الأصول كما تمثلت في الشعر العربي، قبل الإسلام بل أن الحركة الحديثة في عصرنا الراهن، ذهبت إلى أبعد. ذلك أنها لم تقف عند حدود التغيير في التشكيل الشعري والتغيير في طبيعة العلاقة بين الكلمات والأشياء. وإنما غيرت كذلك مفهوم الشعر ذاته، ومفهوم القصيدة ذاتها، ومعايير «الشعرية» نفسها، وهنا يكمن في رأيي إنجازها الأعمق والأكبر.

وهناك تداخل وثيق بين أجيال هذه الحركة، وتفاعل عميق بين نتاجاتهم.
وتتضمن هذه النتاجات إبداعات لا تقل عمقاً وأهمية عن إبداعات الشعر في اللغات الأخرى في العالم كله. وفي أحيان كثيرة، تكون في موقع التألق والتفوق.

وتتضمن هذه النتاجات إبداعات لا تقل عمقاً وأهمية عن إبداعات الشعر في اللغات الأخرى في العالم كله. وفي أحيان كثيرة، تكون في موقع التألق والتفوق.

❖ هذا اعتراف منك بما حققته الحركة الشعرية الحديثة، والتي أنت من فرسانها، لكنني هنا أحب أن أسألك بشكل خاص عن دور نزار قباني، فرغم شعره وصوره فإنه ـ كما أعتقد ـ من أشعر الشعراء العرب المحدثين، ما رأيك؟

❖❖ أنا ممن يحبون نزار قباني، وممن يقدرون عالياً دوره في لغة الشعر.
إن له لغته الخاصة، وبيانيته الخاصة، مما أعطى للغة الشعر بعداً حياتياً يومياً، ولّد بدوره حيوية جديدة في جسد الشعر العربي.

أما تقويم نتاجه، بوصفه نتاجاً محدداً، فأمر يخرج عن نطاق هذا الحديث، ويحتاج إلى نقد شامل وعميق. ومثل هذا النقد لم ينشأ بعد، على حد معرفتي. وما يقال عن نزار، في هذا الصدد تحديداً، يمكن أن يقال عن غيره من الشعراء.

❖ إذن، ما رأيك الآن في «الشعر العمودي» باعتبارك شاعراً حراً. وباعتبار أنك أيضاً ألفت «ديوان الشعر العربي» واخترت فيه روائع الشعر العمودي؟

❖❖ كانت هذه التسمية إشارة إلى القوة والأصولية. هي اليوم تشير إلى ما يناقض هذا كله تماماً: إلى الضعف والتقليد.

شعراؤنا الكبار في الماضي من امرئ القيس إلى المتنبي ـ كانوا جميعاً عموديين، وكان شعرهم عمودياً. ولذلك فإن المسألة ليست في العمود أو العمودية، وإنما هي في تحولها إلى تنميط وإلى تكرار واجترار.

المسألة هي، بتعبير آخر، في غياب الشعر والشاعر. عمودياً، تنقصهم الطاقة الشعرية، أو الطاقة الإبداعية. فالخطأ يجيء منهم، لا من العمودي. أظن أن الجواهري هو آخر العموديين «الحديثين» الذين سيحفظ

لهم تاريخ الشعر العربي دورهم ومكانتهم، بالإضافة طبعاً إلى «القدماء الحديثين» شوقي وحافظ ومطران.

❖ هل تشعر أنك في حاجة إلى جائزة أو «مجد اجتماعي» كما نرى هذه الحاجة عند بعض الشعراء وبعض الأدباء أيضاً؟ وهل الشعر يعطي هذا المجد الآن في عالم العرب بالذات؟

❖❖ المفارقة هي أن شعري عزلني ويعزلني كلياً عن هذا «المجد الاجتماعي» وأنا سعيد بذلك. كل مجد اجتماعي تمنحه الأنظمة العربية الراهنة ـ بمؤسساتها وأجهزتها وقيمها السائدة ـ للشاعر، لا تمنحه تمجيداً للشعر، وإنما تمنحه لغايات أخرى.

إن كان لي مجد بالشعر، فهو المجد الذي يمنحني إياه الهامشيون الذين يعرفون أن يحلموا حقاً وأن يستشرفوا عالماً آخر عربياً جديداً. وهو كذلك مجد الخروج دائماً من ضوء ساطع إلى ضوء أكثر سطوعاً، من أجل المزيد من الاستقصاء والكشف. ولعل في هذا ما يفسر لك عزوفي الكامل عن حضور المهرجانات الشعرية العربية وبخاصة الرسمية منها.

❖ كثر حديثك حول الحداثة الشعرية «الثابت والمتحول» والاتباع والإبداع، من أجل ثقافة عربية جديدة، هل تريد أن تقدم في شعرك أجوبة لقضايا معينة؟

❖ لا يقدم الشعر جواباً. لا يدعي أنه يقول «الحقيقة» ربما كانت خاصية الشعر الأولى هي في أنه يكشف للإنسان، تجريبياً، أنه يشعر ويحلم ويفكر ويكتب ويتحرك في اللامنتهي. وليس في اللامنتهي أي وثيقة أو أي حقائق نهائية. ليس فيه غير السؤال الذي يقود إلى السؤال. أليست إذن قوة الإنسان في السؤال لا في الجواب؟ المجيب هو الله وحده. والإنسان هو السائل. شعري من جهة سؤال فقط. وأضيف أن مهمة الشاعر الأساسية هي أن يكتب شعراً يستحق صفة الشعر.

❖ ما موقفك إذن من هموم الإنسان العربي؟ وهل تتألم إذا أسيء فهم شعرك؟

❖❖ «هموم الإنسان العربي... الخ،» من يحدد هذه الهموم، وما معيار تحديدها؟

ثم هل تكفي الكتابة عن هذه الهموم، أياً كانت، لتكون الكتابة جيدة؟ «الهموم» هي «موضوعات» فما علاقة هذه، شعرياً، بالشعر؟ الكتابة تقوم بكيفيتها، لا «بالهموم» التي تحملها. لقد روج النقد الشعري الإيديولوجي، منذ الخمسينيات، لأفكار وطرح قضايا نقدية، آتية من حقول السياسة والإيديولوجية، لا من حقل الشعر، لذلك أسهم كثيراً في تشويش الذاتية الفنية، والكتابة الشعرية، والتقويم جميعاً، ومن المؤسف أن تكون بعض مصطلحاته التي لا تعني أي شيء على الصعيد الشعري، شائعة حتى اليوم، فمثل هذه المصطلحات هي التي تملي مثل هذه العبارات: «القصيدة» لذاتها، أم لقارئ ما؟ هل الشعر لديك مغامرة الذات مع ذاتها أم مغامرة من داخل المجتمع وإليه... الخ. فهي عبارات «إيديولوجية» لنقد «موقف» الشاعر السياسي ولا علاقة لها بنقد شعره بحصر المعنى.

ذلك أن القصيدة مهما كانت «ذاتية» أو «لذاتها» تبقى ظاهرة اجتماعية، ونقدها إذن يجب أن يعتمد على نصها، أي على بنيتها الفنية.

❖ وما نصيحتك لجيل الأدب الناشئ، باعتبارك شاعراً مخضرماً؟

❖❖ إن على الجيل الأدبي الناشئ أن يتخلص كلياً من هذا النقد «المضموني» الإيديولوجي الساذج، سواء جاء من جهة اليسار أو من جهة اليمين.

❖ هل تتألم إذا قوبلت إحدى قصائدك أو مقالاتك النقدية بسوء فهم مثلاً؟

❖❖ لا يؤلمني ـ شعرياً، أن تقابل قصيدتي بسوء الفهم أو عدمه، أو باللامبالاة أو بالمنع. لأن الذين يقابلونها بمثل ذلك هم ممثلو النظام الثقافي السائد. ولأنني أثق أن القوى التي تمثل الطاقة الحية الخلاقة في المجتمع العربي، تقف من شعري الموقف النقيض، ولأنني أخيراً أرى أن الموقف الأول يمثل مرحلة تاريخية عابرة، وأن الموقف الثاني هو الذي يعبر عن حقيقة المجتمع، وعن المستقبل.

غير أن ذلك يؤلمني سياسياً واجتماعياً، يؤلمني فعلاً أن أرى دولة عربية في الربع الأخير من القرن العشرين، تخاف ـ وهي المدججة بالأسلحة من كل نوع ـ من قصيدة أو من كتاب، إذ أن مثل هذه الدولة ستكون عاجزة عن مقاومة أي شيء، وستكون خائفة من كل شيء، وما تكون إذن جدوى وجودها واستمرارها؟

وبأي حق تعطي هذه الدولة عن مجتمعها هذه الصورة: مجتمع مريض، متهالك، ينوء كاهله وعقله بـ«حمل» قصيدة أو كتاب.

كيف لا يكون الشاعر متناقضاً مع دولة كهذه تفرض على المجتمع كله صورة كهذه؟

هكذا لا أعبر في شعري عن المجتمع بوصفه أنظمة ومؤسسات ومنظومات فكرية واجتماعية وسياسية، وإنما أعبر عنه بوصفه أحلاماً، وتفجرات وتطلعات، بوصفه انقلاباً جذرياً على السائد، وحركية إبداعية متواصلة.

❖ ما العلاقة فيك بين الناقد والشاعر؟

❖❖ يظل الناقد في راقداً مختبئاً إلى أن يرى القصيدة مكتوبة. حينذاك يستيقظ ليقرأها بقسوة بالغة، تصل أحياناً إلى إلغائها.

❖ ما معيارك في تقويم نتاجك، هل تقيس نفسك بالماضي أو بما تحقق؟

❖❖ لا أقيس نفسي بالماضي، أو بما تحقق، وإنما أقيسها بالممكن، بالمستقبل، بما لم يتحقق. أنا من جهة المجهول، وإليه أنتمي. لذلك أشعر دائماً أن ما يعجبني حقاً، لم أكتبه بعد.

وإذا كنت أعجب ببعض شعري فلأنه يدفعني في طريق هذا المجهول.

❖ لك في ابن خلدون رأي يقلل من أهميته المعترف بها والمتعارف عليها. وابن خلدون كما تعرف الأجيال من المفكرين المسلمين الذين كان لهم السبق في علمي الاجتماع والتاريخ. وكان قمة رائدة من قمم «العرب» وما يزال؟

❖❖ كلا. لا أقلل ولم أقلل يوماً من أهمية ابن خلدون، وإنما أقصد في الرأي الذي تشير إليه، أن تحقيق القطيعة المعرفية، وفقاً للمصطلح الذي شاع بين الغيبية الدينية، والعقلانية العلمية، وهو تحقيق ملح بالنسبة إلى حياتنا الفكرية العربية. يساعدنا في بلوغه فكر ابن رشد والرازي وابن الراوندي تمثيلاً لا حصراً أكثر مما يساعدنا فكر ابن خلدون، خصوصاً أنه يصدر عن غيبية دينية على الرغم من «عقلانيته» الظاهرة.

❖ كيف تنظر استناداً إلى جوابك هذا عن سؤال ابن خلدون، إلى العلاقة بين المعرفة والسلطة في المجتمع العربي؟

❖❖ أسست القراءة العربية الإسلامية الأولى للوحي، بعد وفاة النبي، لعلاقة عضوية بين المعرفة والسلطة في المجتمع العربي الإسلامي، ولا تزال هذه القراءة سائدة بنية وممارسة.

ومن هنا نجد أن لارتباط المثقف العربي بالسلطة اليوم أصولاً تاريخية.
«فالمثقف» اليوم إنما هو شكل آخر «للفقيه» و«للشاعر». في بلاط الخليفة: الثقافة سلعة، و«المثقف» اليوم يبيع «ثقافته» للحاكم، كما كان الفقيه «يبيع» «فتواه» والشاعر يبيع «قصيدته» للخليفة.

وهذا يعني في الممارسة أن السياسة مدار الحياة أو قطبها الأساسي وأن الثقافة وسيلة من وسائلها وتابعة لها.

هناك إذن إفساد، من الأساس، لمعنى العلاقة بين السياسي والثقافي.

فهذه لا يجوز أن تكون علاقة استتباع بل علاقة استقلال.

السياسي والثقافي السياسي تعبيران عن فاعلية إنسانية ـ اجتماعية، كلاهما يجب أن يستضيء بالآخر، باستقلاله الذي تفرضه خصوصيته، لا أن يكون أحدهما «عبداً» والآخر «سيداً» كما هي الحال في المجتمع العربي.

هذه الحال نفسها تجعل من المثقف مجرد «موظف» يمدح «الصديق» ويهجو العدو. وهي تؤدي إلى ما نحن عليه في المجتمع العربي: انعدام الفكر بوصفه حرية ـ أي بوصفه بحثاً لا عائق أمامه وأمام إعلان كشوفه، وبوصفه إبداعية مستقلة.

ولهذا يبدو ما نسميه «الثقافة» في المجتمع العربي مؤسسة كبقية المؤسسات التابعة للدولة مباشرة: المدارس، الجامعات، الاتحادات الأدبية، والجمعيات الثقافية والعلمية، المجلات، الجرائد، التلفزيون، الإذاعة... الخ. كله وسائل إما لتعظيم النظام ومنجزاته بشكل أو بآخر، أو لتحقير خصومه وإبراز عيوبهم بشكل أو بآخر.

هذا هو الطابع الغالب، السائد على مستوى المؤسسة، وهذا يعني أن ثمة بعض الاستثناءات الهامشية، هناك فئات تحلم وتفكر وتعمل خارج الآلية المؤسسية وهي قلة قليلة. لكنها مع ذلك هي رمز الطاقة العربية الحية اليوم. وهي لذلك مجد العرب اليوم، لا الثقافي وحده، بل السياسي أيضاً.

❖ سؤال أخير: دعتك جامعة السوربون، باريس الثالثة، أستاذاً زائراً لسنة جامعية كاملة، ودعتك أيضاً، الكوليج دي فرانس لتحاضر فيها. ما الدروس التي أعطيتها في الجامعتين؟

❖❖ تمحورت الدروس التي أعطيتها في السوربون، باريس الثالثة، حول موضوعين: الشعر قبل الإسلام، والشعر في عصر النهضة. وأنا أهيئ ما

قلتـه حـول الموضـوع الأول لكـي يـصدر في كتـاب سـيكون عنوانـه «كـلام البدايات» وهو يحمل وجهة نظر أظنها جديدة في فهم الشعر قبل الإسلام وتقويمه.

أما موضوع الشعر في عصر النهضة، فقد عالجت فيه مفهوم «النهضة» في الشعر: هل يشمل هذا المفهوم طرق التعبير نفسها، وحينئذ يجب أن تتغير، أم أن هذا المفهوم يقتصر على «الأفكار» وحينئذ لا يكون الشعر إلا مجرد وسيلة ناقلة أو مجرد إناء لاحتواء هذه «الأفكار» وهل يمكن الفصل في الشعر بين «الشكل» و«المضمون» كما كان يفعل النقاد العرب القدامى؟

هذه قضايا هامة علينا أن نبحثها ونناقشها دون وجل أو خوف.

وقد ألقيت في الكوليج دي فرانس وهي كما تعرف أرقى معهد جامعي في أوربا، وفي الماضي منع تدريس ابن رشد فيه، لأنه كان يعد مخرباً فكرياً، ألقيت أربع محاضرات على مدى شهر، حول «الشعرية العربية» وقد صدرت بالفرنسية في باريس وصدرت كذلك بالعربية في بيروت.

أجرى الحوار: أحمد أبو كف

مجلة «المصور». القاهرة 20/ 1/ 1989

اتفاق الحد الأدنى

الشاعر المثير للجدل، أدونيس، نسق شعري خاص. وعندما نقول "نسق" فهو خارج الإطار. فقصيدته منسجمة ولا منسجمة إذ تبتكر علائقها وصفاتها الخاصة، الغامضة كقطرة الماء التي لا تنبئ عن أي نهر تنتمي.

جملة من الحقائق كشفها حوار "النهج" مع أدونيس بينها: المبدأ الديمقراطي الذي يمثل سلوك القصيدة المغيِّرة، المبدعة. فالشاعر ـ هنا ـ حليف الإنسان في تشوقاته لعالم أجمل وطموحاته البشرية العادلة لحياة خالية من القمع والتضليل والتشويه. كما تتبدى، عبر الحوار، تلك الشجاعة.. شجاعة الشاعر في طرح رأيه دون حساب لأية عاقبة، إضافة إلى الصوت الداخلي من خلال اعتزازه حتى بأخطائه في الطريق إلى الصواب.

وبين الحقائق الأخرى، كان أدونيس كلُّه: حزيناً، يائساً، مضيئاً، شاحباً، وإذا كان ثمة التباس فهو التباس الشعر والإنسان ومجهولية ما ليس يقينياً وشهوة الانتماء للمستقبل.

وإذا كان حوارنا مع الشاعر يعاني من خلل ما ـ ولابد هو كذلك ـ فأمر يعود إلى طبيعة الحوارات التي تجري بالمراسلة، الأمر الذي ينطوي على مظالم عدة تطال الطرفين: السائل والمجيب، لذا هل من عجب إذا ما بقيت ثمة "فراغات" في النص؟

إن للتذاكر والتذكير ضرورة للمقاربة والتفهم. فتبادل الذاكرة ـ إذا صح القول ـ مفيد في إطار الإحالة لنص قديم، لشاعر، لحادثة، لمثال... إلخ، كيما يبدو الحوار بلا دوائر مغلقة.

في الذي نتفق أو نختلف حوله يتأكد مبدأ السجال وعافية الرؤية الأخرى، وهذا مهم جداً، بل أساسي في زمن يفتقر إلى الألوان إلا الرمادي الممتد من الماء إلى الماء!

كما نود أن نلفت الانتباه إلى ما ورد خارج الشعر (هل ثمة ما هو خارج الشعر بالنسبة للشاعر؟)، وهو ما يخص دعوة أدونيس للمبدعين

والمفكرين الطليعيين العرب لاتفاق الحد الأدنى حول ما يمس كرامة المهنة وموقف النص وما تتعرض له الثقافة والفنون على يد النظام العربي القمعي، وما يرتكبه جلادو الفكر والأدب والرأي المخالف بحق الكتّاب والمفكرين والفنانين بدءاً بالمنع وانتهاء بكواتم الصوت. فهل تجد هذه الدعوة استجابة عملية ممن تعز عليهم كرامة العقل وضرورة التغيير وسلام الإنسان؟

قصيدة الماضي، قصيدة المستقبل

❖ "إنني نبي وشاك" هذه عبارة شعرية لك، تنطوي على جوهر رؤيوي بصدد السائد والمحتمل (المنشود)، هل يشي ذلك بقطيعة مع الماضي أو نقد له؟

أدونيس: في العبارة ما يوحي بالأمرين. لكن لا قطيعة إلا مع المستنفد، المبتذل. لذلك، الأحرى أن تكون العلاقة بالماضي استبصاراً، أن تكون نوعاً من تكوين آخر، مختلف لتلك العجينة ـ الخبرة المعرفية السالفة.

❖ أنت شاعر مؤدلَج ومؤدلِج، كيف تعمل الإيديولوجيا داخل قصيدتك؟

أدونيس: لكن ماذا تعني "الإيديولوجية" هنا، في سؤالك؟ هذه لفظة شائعة، ومع ذلك، وربما بسبب من ذلك، لا يصح الكلام عليها أو بها، إلا بعد تحديد المعنى الذي تقصده. إن كان المقصود منظومة من المفهومات الجاهزة، وفقاً للممارسة السياسية الحزبية، فأنا ـ شخصاً وشعراً، في القطب الآخر الأقصى. أنا الغريب، البعيد. وإن كنت تعني بها وجهة نظر ما، أو رؤية معينة، فأنا كذلك أشمل، ولا قيد لي. أنا جوهرياً، متناقض: يائس آمل، حزين فرح ـ في اللحظة ذاتها. وأنا لا أنا.

ذلك هو سر الشعر، يحيط بالإيديولوجيات كلها، يخترقها، ولا تحيط به أية إيديولوجية.

❖ "في أي رب جديد
تنهض أجسادنا
ضاق علينا الحديد

وضاقَ جَلادُنا
باسمِ خرابٍ سعيد
ييأسُ ميلادُنا"

أليس هذا مقطعاً "يعبّر عن" حالة العسف، وأنت القائل بأن الشعر لا "يعبِّر عن" بل يُكَوِّن"؟

أدونيس: طبعاً، الشعر، كما أرى، "لا يعبّر عن الشيء". الشعر هو "تكوين للشيء". قلت ذلك في سياق، وأنت تُخرج بسؤالكَ هذه العبارة من هذا السياق. خُذ حدثاً ما. الشاعر لا يعبّر عنه حين يكتب عنه، وإنما يخلق له صورةً - هوية باللغة. يُكوِّنه - كما يراه. وإذ يكوِّنه، يتجاوزه بوصفه حدثاً، ويحوله إلى رمز. حين يكتفي بالتعبير عنه. وهكذا يبطل أن يكونَ هذا التعبير شعراً، ويصبح توثيقاً. معظم الشعر العربي الذي كتب في السنوات الخمسين الأخيرة عن الأحداث التي شهدتها، تجاوزته هذه الأحداث، لأنه سردَها (عبّر عنها)، ولم يخترقها، ويحولها إلى رموز، لكي تتحول إلى تكوينات. تأميم قناة السويس، حدثاً، أعمق وأبقى مما عبّر عنه شعراً. ثورة 14 تموز العراقية حدثاً، أعمق وأبقى، بوصفها حدثاً من كل ما كُتب عنها بوصفه تعبيراً. التعبير، في الكلام، لكي يكونَ شعراً، يجب أن يكون ترميزاً، أعني تكويناً آخر باللغة يتجاوز الحدثيّة، بحيث تقرأ في ثورة 14 تموز، لا ثورة العراقي وحده، بل ثورة الإنسان به وفيها. وبحيث تقرأ في "الانتفاضة" لا الحجر أو الطفل الفلسطينيّ وحده - بل حجرَ العالم، وطفلَ العالم. في هذا الأفق، قلت وأقول: الشعر فعلُ تأسيسٍ وتكوين، بدءاً من الحدث، يَتجاوَزُ الحدثيَّة.

كانَ الشاعر في الماضي يصدُر عن نظرية ترى الوجودَ كاملاً، ولهذا كانَ يعتقد أنه في تعبيره عن الوجود وأشيائه إنَّما يعبّر عن الكمال. اليوم تغيّرت هذه النّظرة. لم يعد الوجودُ كاملاً. وأصبحنا نَرى إليه بوصفه ناقصاً أو غير كامل. ومن هنا أصبحنا نعمل على تغييره، وإعادة تكوينه. لذلك لم يعد الشعر تعبيراً، وإنما صار رؤية تأسيسية. وصارت القصيدة تأسيساً، وتكويناً.

❖ ألم تقل في إحدى مقابلاتك إن قصيدة الغزل - الرثاء - المديح ليست بقصيدة؟ إن القصيدة هي الغزل وهي السياسة وهي ....؟

أدونيس: يعطف هذا السؤال على السؤال السابق الذي أجبت عنه. لمزيدٍ من الإيضاح: الشعر لا "يعبّر" عن السياسة، بل "هو" السياسة.

❖ "هذا هو اسمي" أوضح نقلات التحوّل الشعري في مسيرة أدونيس. قيل عنها بأنها فلسفة وليست شعراً. وأنت تقول بأولوية القصيدة وكل ما عداها يأتي تالياً. كيف توضح هذا الالتباس؟

أدونيس: القول عن "هذا هو اسمي" أنها "فلسفة" صحيحٌ وخطأ في آن. هناك ميلٌ عندنا، في المجتمع العربي، لإطلاق الأوصاف جزافاً وبسهولة، سلباً وإيجاباً. فلو دَقّقنا في كلمة "فلسفة" وأبعادها، لما وصفنا بها شخصاً في المجتمع العربي، أو نَصاً - إلاّ نادراً، نادراً، نادراً. وكذلك الشأن في كلمتي "شعر" و"شاعر". فنحن كرماء في إطلاقَ الأوصَاف، لكن، غالباً، خارجَ ما يتيحه المعنى الحقّ.

صحيح وخطأ في الوقت نفسه، كما قلت لأن علاقة شعري كله، لا هذه القصيدة وحدها، بالفلسفة ملتبسة. فأنا لا أكتب شعراً بوعي فلسفي، أو لأكونَ فيلسوفاً. وشعري، على هذا المستوى، نقيضٌ للفلسفة - منهجاً وهدفاً. وهذا ما يوضح جانب الخطأ في قولك. لكن جانبَ الصحة الذي يمثله قولك هو أن في هذه القصيدة وفي شعري كله نوعاً من الحضور الفكري، أو نوعاً من الفضاء الذي يوحي بأفكار وتأملات تفتح للقارئ فضاءً للاستبصار والتساؤل. وهو، في ذلك، امتدادٌ - لكن على مستوى آخر، وعلى نَحو مختلف، لحضور الصوفيّة وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري، تمثيلاً لا حصراً، في فضاء الشعر - الفكر، وهو حضورٌ تأسس في غياب شبه كامل للفلسفة التي تقوم على السؤال والتساؤل: سؤال الوجود وتساؤل المصير. فالفلسفة التي كانت سائدة، فلسفة دينية - تفسرُ الإيمان وتسوّغه، أو تفسر العقيدة المعطاة دينياً في مناخٍ من التسليم والقبول بهذا المعطى المسبَّق. أُضيف إلى هذا يقيني بأن الكلامَ الشعري هو، بين أنواع الكلام، الأكثر قدرةً وجدارةً على النظر في الوجود، وعلى تأسيس الحضور الإنساني، الأكثر بهاءً وعمقاً. والصراع الذي خاضته الأديانُ ضد الكلمة الشعرية وشعرية الكلمة، وخاضَتْه قبلها الفلسفة باسْم أفلاطون، ذو دلالة كبيرة في هذا المجال. فهناكَ تنافسٌ بين كلمة الدين وكلمة الفلسفة وكلمة الشعر. في كلّ ما يتعلق برؤية الوجود واستبطانه

ومعرفته والإفصاح عن أسراره. وهو تنافس أقفُ فيه، شخصياً وبطبيعة الحال، إلى جانب الشعر.

❖ في ثمانينات شعرنا العربي، الموشكة على الانتهاء، لم نزل - كعرب - أسرى ماضينا خصوصاً عندما نرى إلى حاضرنا المفكك ومستقبلنا الغامض اللذين يدفعاننا نحو الحنين. كيف نردم الهوّة بيننا وبين القصيدة التي لم تكتب؟

أدونيس: أرجو ألاّ تُردمَ هذه الهوة. لا شعرَ بلا هوّة ما. الشعر يخلق المهاوي - لكي يظل الإنسانُ أبداً في تطلعٍ دائم. تصوّر مجتمعاً لا هُوَة فيه. سيكونُ سطحاً لا يليق أن يسكنه حتى الفراغ. سيكون خالياً من المفاجع. والمجتمع الذي لا فاجع فيه مجتمع بلا شعر، لأنه يكون مأخوذاً باليومي - المُبتذل.

الهوّة هي الفاجع، هي السؤال، والبحث، وشهوةُ التغيّر والتقدّم. والمشكلة ليست في وجود الهوة، بل هي في الوعي الخاطئ بها: الوعي الذي يفترض هوةً لكي يقدّم لها ردماً، أي حلولاً وأجوبة.

الفكر أو الشعر لا يُعْنَى بالهوة، بل بالطريق: الهوة جزء عضويّ من كلّ طريقٍ تُغيِّر، وتخلق، وتبني.

من جهتي، شعري مأخوذٌ بهذه الطريق المُرعبة، الجميلة، الطويلة - لا بالهوّة. الهوّةُ خبزٌ آخر. دَمٌ آخر.

اللغة، العروض

❖ من اللغة العربية التي تستخدمها، كأداة، وفيها ينشأ المأزق: هل يجوز للثوري أن يتصدّى للذرّة بالمنجنيق؟ صحيح أنت تكافح، ونجحت كثيراً، في استخدام اللغة عبر علاقات مبتكرة، لكنها (اللغة) تبقى في نهاية المطاف (لغة الضاد) التي لم تتغيّر "بل لم تهتزّ"، كيف تعبّر قصيدة المستقبل بلغة الماضي؟

أدونيس: إن كان الإنسانُ حاضراً حقاً، فإن لغته ستكون، بالضرورة، لغة الحاضر، ولغة الحضور. اللغة متحولة، تتبعُ العقل الذي يعقلها، والحساسية التي تتذوقها. اللغة العربية لا تزال، بوصفها هويةً كليّةً، لغة الماضي، لأن المجتمع العربيّ، بوصفه هوية كلية، لا يزال مجتمع الماضي. والإنسان العربيّ لا يزال، تبعاً لذلك، إنسان الماضي. فعقل العربي، وفكره،

وحساسيته... كل ذلك لا يزال يتحرك ويعمل في إطار الماضي وأنساقه المعرفية. وكيف "تهتزُّ" لغة في مجتمع جامد حتى أعمق أعماقه؟ ومن "يهزها"؟

اللغةُ في استخدامها - طرق استخدامِها. ولكي تكون لغةَ المستقبل، لابُدّ من أن يكون الذين يستخدمونها، بعقولهم وطرق استخدامهم، مسكونين بالمستقبل.

بتبسيط أكثر: إن كان هناك "جمود" في اللغة العربية، فهو جمود الإنسان العربي، والمجتمع العربي.

❖ تغيرت رؤية الشاعر ولم تتغير أداتُه (تكتيكه اللغوي) ماذا نفعل بلغتنا (أبجدياً) في هذا المضمار؟

أدونيس: أخالفك الرأي. فالشاعر الذي تغيرت رؤيته، حقاً، تغيرت أداته - أعني تغيرت طريقة استخدامه لأدوات الشعر. لكن هذا الشاعر لا يزال استثناء، ولم يصبح قاعدة. عدا أن المؤسسة، في مختلف تجلياتها، تناوئه، وتعلن عليه حرباً متواصلة. لكن، مع ذلك، هنالك أكثر من شاعر عربي، تغيّرت رؤاهم وتغيّرت طرق استخدامهم لأدواتهم.

و"ماذا نفعل بلغتنا أبجدياً؟": هذا الشق من سؤالك لم أفهمه.

❖ ما رأيك بالنحو الساكن الذي يدعو له هادي العلوي، رغم أنه استثنى الشعر؟

أدونيس: لا مأخذَ لي، وأتمنى أن يشمل رأيُه الشعر أيضاً. لكن لا أظن أن هذا سيحل المشكلة التي تشغلنا: المشكلة الإبداعية. فهذه المشكلة كيانية، ولا تنحصر في مجرد "هَزّ" اللغة - سواء بالنحو الساكن، أو باللغة الدارجة. هناك، على سبيل المثال، من يكتب أو يخطب بالدارجة - لكن بعقل "فصيح". بالمعنى التقليدي الجامد.

إنما الحاجة الأولى هي إلى أن "نهتز" كيانياً - على مستوى الوجود، ومستوى البصيرة والعقل.

❖ "أسلمت أيامي" عنوان إحدى قصائدك، كتبتها على غرار "الشعر الحر"، لكننا لو رتبناها كالآتي:

"أسلمْتُ أيامي لهاوية		تعلو وتهبط تحت مركبتي
وحفرتُ ‌في عينيّ مقبرتي
أنا سيّد الأشباح أمنحُها		جِنْسي وأمسِ منحتُها لغتي
وبكيتُ للتاريخ منهزماً		مُتعثرًا يكبو على شفتي
وبكيت للرعب الذي احترقتْ		أشجارُه الخضراء في رئتي
أنا سيّد الأشباح أضربُها		وأسوقها بدمي وحنجرتي
الشّمس قُبّرةٌ رميتُ لها		أنشوطتي والريح قبّعتي."

أليست قصيدة "عمودية" رغم محمولها الجديد؟ (تفريع من سؤال سابق).

أدونيس: أولاً، ليست هذه القصيدة "عمودية"، فهذا مصطلح دقيق وصعب، وهي لا تفي به، ولا تحقق شروطه. وهي ليست، كذلك، "شعراً حراً"، فهذا مصطلح لا معنى له، بل أكثر: إنه مصطلح لا "شعر" فيه، ولا "حرية".

القصيدة موزونة، وفقاً للنسق الخليلي التفعيلي - ووفقاً لنظام القافية - مع إخلال واحد: لا "صَدْرَ" للبيت الثاني.

ومَن قال لك إنني أرفض الكتابة بالأوزان الخليلية، أو أنني أطالب برفضها؟ الأوزان، في حد ذاتها، أنساقٌ موسيقية، ليست "ضدّ" الشعر وليست "معه" - في حد ذاتها. الشعرية هي، حصراً، في طريقة استخدامها. هناك شعراء استخدموها بطرق خلاّقة، وكتبوا بها شعراً عظيماً. ولا يزال شعرُهم هذا عظيماً. امرؤ القيس، ذو الرمة، أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، المعرّي، تمثيلاً لا حصراً، هؤلاء "عموديون"، خليلياً - وهم، في الوقت نفسه "عمادُ" الشعر العربي، ويُعدّون بين الشعراء الخلاقين في لغات العالم كلها. فهل نرفضهم لأن قصائدهم "عمودية"؟

لكن هناك شعراء آخرين استخدموا هذه الأوزان بطرق غير خلاقة، فجاء ما كتبوه عارياً من الشعرية. والخطأ هنا، إذن، ليس في الأوزان - بل في الشعراء: استخدموها بذهنية تنميطية تقليدية، عدا أنهم هم أنفسهم ليسوا شعراء، بل "نَظّامون" للشعر. وليس الشعر عندهم تكويناً، بل وسيلة وأداة - كالنثر تماماً. وبما أن مثل هؤلاء الشعراء هم الذين يهيمنون،

لعوامل كثيرة، أولها قلة المبدعين دائماً - لا في المجتمع العربي، وحده، ولا في عصر دون آخر، بل في المجتمعات كلها وفي العصور كلها - فإن الأصول تُفرغ من دلالاتها وحيويتها، وتصبح هي موضع النقد، بدلاً من أن يكون موضعَ النقد هؤلاء الشعراء أنفسهم، ونتاجُهم نفسه. لكن هؤلاء يكونون، غالباً وعادةً، في مأمن من كل نقد - لأنهم، غالباً وعادةً، مرتبطون بالأنظمة المهيمنة، وبمؤسساتها وأجهزتها. خذ مثلاً للتوضيح: كم ارتُكبت من "الجرائم" بحق الشعر نفسه، لا بحق "الأوزان" وحدها، في عصرنا الحاضر، باسم "الثورة" و"التقدم"! لكن مَنْ منّا تَجرأ ونقَد هذه "الجرائم" و"مرتكبيها". وانظر: لا يزال الشعر يُقْتَلُ، يومَياً، في الساحة العربية، باسم أنبل القضايا: "التقدم" و"الثورة"، و"التحرير" و"الحرية"... إلخ. تلك هي المشكلة.

إذا سقط الإنسانُ - عقلاً وحريةً وإبداعاً، سقط كل شيء. اسأل عن سقوط الإنسان العربي، تعرف سر السقوط في ثقافته وفنه وحياته. والمسألةَ إذن أبعد من العَرُوض.

هناك من يكتبون، أساساً، خارجَ العروض - لكنهم أكثر تقليديةً من أي شاعر تقليدي كتب الأوزان الخليلية.

الأساس الشاعرُ وقدرتُه على الإبداع. وليكتب، بدءاً من ذلك ما شاء، وكيفما شاء مثلُ هذا الشاعر لا يستوعبه أي نظام. إنه خلاق أنظمة - مثلما هو خلاّق رؤىً وعلاقات وقيم. يكفي أن ننتقد الأوزانَ كأنها هي التي تَكتبُ الشعر، وكأنها هي التي تمدح وتهجو، تعلم وتبشر، وكأنها هي سببُ الانحطاط الفني والتذوقي. إن كانت هذه الأوزان هي حقاً كذلك، فلماذا كان لدينا شعراء عظماء وشعرٌ عظيم.

ويكفي أن ننتقد هذه الأوزان كأنها هي الحائل الأول بين العربي وكتابة الشعر العظيم. هذا مضحكٌ وبائس. ها هم كثيرون يكتبون، خارجَ هذه الأوزان، فلماذا لا ينتجون شعراً عظيماً؟

أرجو ألاّ يفهم من كلامي هذا أنني أنادي بالعودة إلى هذه الأوزان. كلا، أبداً. وإنما أقصد أن نواجه الأشياء في حقيقتها، ونسمي الأمور بأسمائها. فالشعر ليس في الوزن ولا في النثر - وإنما هو أولاً في الشاعر. كن أولاً شاعراً، واكتب بدءاً من ذلك ما تشاء، بالطريقة التي تشاء، وبالوزن أو

النثر الذي تشاء. وحينئذ سيكون إبداعُك أصلاً تنبثق منه القواعد لمن يحبها، لا نتيجةً أو نتاجاً للقواعد.

❖ كيف تخترق العروض باعتماد قانونه؟ ذلك أن الرواد كسروا العمود (وهو أمرٌ يثابون عليه) ولكنهم شَيّدوا قصائدهم من شظاياه (عدد التفعيلات) فبقيت قصيدتهم أسيرة البحر الذي غير موجته.

أدونيس: هذا السؤال تفريعٌ على السؤال السابق. والجواب عنه، إذن، متضمن في الجواب السابق.

لكن، أحب أن أضيفَ أن مجرد "كسر العمود" لا يعني شيئاً. المهم أن "تكسر" العلاقات القديمة بين الكلمة والشيء، وبين الكلمة والكلمة، وبين الإنسان من جهة، والكلمة والشيء من جهة ثانية. مجرد "كسر" العمود لا يكسر هذه العلاقات. هناك شعراء قاموا بهذا الكسر، أو تبنوه - لكن "موقفهم" بقي كما كان، قبل هذا التبني؟ ظلوا في الحالين "يصفونها" بالموقف ذاته، والرؤية ذاتها.

والأكثر أهمية: أن يتغير النظر للشعر، وللإنسان، والعالم، وأنْ يتغير معنى الشعر.

التغير الحقيقي الذي تم في الشعر وكتابته في النصف الأخير من هذا القرن في المجتمع العربي، ليس في "كسر العمود" وإنما هو في تغير النظرية الشعرية الموروثة، وتغير النظرة إلى العالم، تبعاً لذلك، وتغير النظرة إلى اللغة، وتغير النظرة إلى الكتابة الشعرية ذاتها.

وهذا ما لا نبحثُه، أبداً.

❖ بحساب موضوعية الشعر وذاتيته (على اعتبار الشروط الخاصة بأي ثورة)، هل تبدو في الأفق ملامح الثورة على ثورة الشعر الحر (ثورة الرواد) بالمعنى الجذري لا التنويعي؟

أدونيس: الإبداع لا ينقض الإبداع ولا يلغيه، كما تفعل ثورة بأخرى. الإبداع حركةٌ من التكامل والتعايش. أبو نواس والمعري "عدوان"، شعرياً، لكنهما "صديقان"، إبداعياً، ويعيشان معاً في بيت واحد.

❖ قال بن فارس: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنّغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف".

أليس هذا قولاً باحتمال ابتكار عروضي أكثر حرية من حيث اعتماد الحرف كوحدة، لا التفعيلة؟

أدونيس: طبعاً. مجال الابتكار مفتوح بلا نهاية. وما يلزمنا هو شجاعة الخروج، وشجاعة الابتكار.

❖ في مطلع يائية سحيم بن عبد بني الحسحاس يقول:

"عميرة ودع إن تجهزت غادياً

. . . كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً"

لكن اقتراح عمر بن الخطاب، كما تقول إحدى الروايات جعلته يقول:

كفي الشيبُ بالإسلام للمرء ناهياً

حيث تكمن إرادة اللاهوت بين "و" الشاعر و"باء" اللاهوت للإيقاع بسلطة الشعر. ما تعليقك؟

أدونيس: بيت رديء جداً. نظم عروضي. وليس لي عليه أي تعليق شعري.

❖ لو افترضنا جوازاً تبادل الأدوار بين سلطة الدين، قديماً، وبين السلطة المعاصرة، أين يفترق شعراء الأولى مع الثانية. . . وأين يلتقون؟

أدونيس: السلطة المعاصرة هي، في بِنْيَتها العميقة، سلطة دينية. ومعظم شعراء اليوم يقدمون نتاجهم للسلطة بوصفه سلعة، كما كان الشأن مع معظم شعراء الماضي. ولا يغير من حقيقة الأمر شيئاً كون شاعر اليوم يتذرع بأنه مدجَّج بالعقيدة ذاتها أو المصلحة ذاتها التي تتدجَّج بها السلطة.

❖ كل دولة تقوم على أساس ديني هي دولة فاسدة - هكذا تقول في "الأصول" ولكنك أول شاعر... حتى قبل شعراء الثورة الإيرانية التي أطاحت بالشاه، نشرت قصيدة مديح للخميني...

هل أنت في الشعر غيرك في البحث؟

أدونيس: سأكون قاسياً في الإجابة عن هذا السؤال. واعذرني إن كنت ضحية هذه القسوة. فهذا سؤال لا يكشف عن سوء النية فحسب، ولكنه يخرج الموضوع من سياقه كلياً، بالإضافة إلى أن صاحب سؤال كهذا، إنما يطرحه حول نصٍ لم يره، ولم يقرأه. أقول ذلك بقسوة ضرورية تفرضها الحقيقة.

فهذه القصيدة (وهي ليست قصيدة، بل تحيّة) لا تمدح الخميني، وليس له فيها ذكرٌ إطلاقاً، وإنما هي تحية للشعب الإيراني ولثورته التي أسقطت النظام الإمبراطوري. لماذا والحالة هذه، تُزوَّر الوقائع، وتُبنى أحكامٌ على أشياء لم نَرها بأنفسنا، ولم نتأكد من صحتها؟ لماذا لا يُقال، مثلاً: هذه قصيدة عن الثورة الإيرانية ضد الشاه ونظامه، كما هي في الواقع، ونفضل القول تزويراً إنها قصيدة في مدح الخميني، فننتزع القصيدة من سياقها الواقعي الحقيقي ـ التاريخي، ونضفي عليها تأويلات خاطئة؟ ثم بعد ذلك، بعد أن نقرر الواقع، يمكن أن نقول إنها فنياً قصيدة رديئة، وهي فعلاً كذلك. ففيها، فنياً، ضعفٌ، كان كافياً لكي يدفعني أنا نفسي ـ كاتبها ـ لكي أحذفها من شعري، كما فعلتُ مراراً بالنسبة إلى قصائد أخرى كثيرة. لكنني أحذف هذه القصائد فنياً ـ دونَ أن أتنكّر للموقف الأساسي الذي دعاني إلى كتابتها. ولا أرى حاجةً إلى اختلاق حجج أخرى. هذا إذا كانت المسألة عند أصحاب مثل هذا السؤال، مسألة شعرية، فعلاً.

أما إذا كانت المسألة سياسية، فأمرٌ آخر. أقول، حينذاك: لم ينتقد أحدٌ الثورة الإيرانية، وهي لا تزال في بداياتها، كما فعلت. وتلك هي مقالاتي في "النهار العربي والدولي" تشهد على ذلك. ففي هذه المقالات، وبخاصة مقالة: "من المثقف العسكري إلى الفقيه العسكري"، أوضح رأيي الثابت بأنني ضدٌ إقامة الدولة على أسس دينية، وبأن الدين ـ إن كان لابد منه ـ فلابد منَ أن يكون أمراً شخصياً بحتاً، وفي معزلٍ كامل عن الحياة المدنية وشؤونها.

إن معظم التقدميين والثوريين في لبنان، من كل اتجاه، دُعُوا إلى زيارة إيران ـ الثورة، ولبوا الدعوة، باستثنائي شخصياً ـ (أنا "مادح الخميني" بحسب دعواكم) ويعرف الذين قاموا بالثورة أنني إذ أيدتها، إنما أيدتها، حصراً في سياقها التاريخي، بوصفها إطاحة بنظامٍ إمبراطوري، ويعرفون أنني لا أؤيدها بوصفها ثورة تقوم على الدين وتقول بتأسيس دولة دينية، ونظامٍ ديني. لهذا يعرفون جيداً أنني لا يمكن أن أكون مناصراً لدولة دينية.

إنني أنطلق من معايير دقيقة، وقد تكونُ أحياناً ملتبسة بسبب هذه الدقة، أبني على أسسها مواقفي السياسية. ففي صدد موقفي من الثورة الإيرانية، يجب أن يؤخذ بالحسبان أنني نشأت في مجتمعٍ بُني جزءٌ كبيرٌ

من تاريخه الحديث على الصراع مع إسرائيل. ولذلك أُدخل في معاييري فلسطين وحرية الشعوب، والديمقراطية. وكان نظام الشاه عدواً لهذا كله. ومن هنا، بالضبط، يجيء تأييدي للثورة الإيرانية التي أعلنت وقوفها إلى جانب فلسطين وحرية الشعوب والديمقراطية. وكلُ ما يخرج عن هذا السياق، وكلُ ما آلت إليه الثورة، يطرح قضايا أخرى تستلزم مواقف أخرى.

أخلص إلى التأكيد على أنني أقول باستمرار في النثر ما أقوله في الشعر، والفرق هو في طريقة القول. دون أن أنفي أنني أخطئ كثيراً - وأن معظم أخطائي آتية من ثقتي شبه الطفولية بالآخرين، أو على وجه الدقة، بالضوء الأول الذي يُخيل إليّ أنه يشع من الآخر. مع ذلك، أنا سعيدٌ بمثل هذه الأخطاء. فهي تزيدني خبرة، وتدفعني إلى مزيد من التأمل والاستبصار والاعتبار.

❖ إزاء ثقافة السائد الاستهلاكي الملوثة بالنفط، و"ملوك الطوائف" أي مشروعٍ إبداعي فكري جدير بوقف التردي؟ وأين موقع الشعراء؟

أدونيس: المشروع الذي يخرجُ من هذه الثقافة، ويخرجُ عليها. يستوي في ذلك الفكر والشعر، المفكرون والشعراء. لكن يتعذر هذا الخروج إلا إذا كان خروجاً على أصول هذه الثقافة، من جهة، وعلى العناصر التي ترسخها وتنميها من جهة ثانية ولابد من أن يكون مشروع الخروج، فكرياً وشعرياً، جزءاً من مشروعٍ أشمل: اجتماعي - اقتصادي - سياسي.

لابد من ثورة شاملة وجذرية

❖ تتخذ السلطة العربية المعاصرة، غالباً إجراءات قمعية - مع سبق الإصرار والترصد - بحق المفكرين والمبدعين، بدءاً من منعهم من ممارسة الحياة (الإبداع) وانتهاءً بالتصفية الجسدية...

ماذا تقترح بالمقابل؟

أدونيس: لا أريد هنا أن أقترح ما يتعذر تحقيقه. أقترح أمراً بسيطاً: أن يتفق هؤلاء المبدعون والمفكرون على حدٍ أدنى يجمع بينهم، يتصل بمهنتهم الكتابية، وعلى أن منع أحدهم من ممارسة هذا الحد الأدنى - مهنة

الكتابة ـ قمعاً أو رقابة أو سجناً ... إلخ إنما هو منعٌ لكل منهم، وأن السلطة التي تهين بشكلٍ أو آخر، هذا المبدع أو ذلك المفكر، إنما تهين هذه المهنة النبيلة وتهين جميع المبدعين وجميع المفكرين، وتهين كذلك الإبداع والفكر.

هل يمكن الاتفاق على هذا الحد الأدنى؟

دون ذلك، سيبقى المفكرون و... إلخ...، موظفين بشكلٍ أو آخر، لدى السلطة وسيبقى الذين يرفضون الوظيفة، منفيين، منبوذين، مقتولين ـ بشكلٍ أو آخر... وجهنمُ المنفى، أفضلُ وأجمل من جنة سلطةٍ كتلك السلطة.

❖ ثمة دعوات لتجسير العلاقة بين السلطة والمثقف، وأخرى تدعو للقطيعة المطلقة. أليس ثمة ضرورة لتحديد: أية سلطة وأي مثقف؟

أدونيس: السلطة ثقافة. ثقافة التخطيط والعمل، التنظيم والإدارة. الثقافة الأخرى الحيوية للمجتمع وللسلطة السوية أيضاً، هي ثقافة النقد، والرؤيا، والمساءلة، والبحث، والاستقصاء.... إلخ....، هي أيضاً: الفنون والآداب.

ولكي تكون حيوية، لابد من أن تظل مستقلةً عن السلطة. ومنذ أن تَستَتْبعها السلطة وتُخضعَها لحاجاتها ومقتضياتها، تقتل الحركية في العقل، والنسغ الحي في المجتمع.

ومن هنا خطأ السلطة في المجتمع العربي، فهي إذ تقتل ثقافة النقد، وتقتل الفنون والآداب بفعل استتباعها، إنما تقتل المجتمع نفسه، وتقتل نفسها هي أيضاً، بحيث تصبح مجرد آلة لا تدعمها إلا الآلية الإرهابية، وتعيش في معزل كاملٍ عن الطاقات الحية في المجتمع، وتصبح أسيرة لأجرائها وعمالها، الذين هم بدورهم، أسراها.

إذا نظرنا بعمق في الوضع العربي، نجد ـ على الرغم من الظواهر كلها ـ إن السلطة تعيش خارجَ حركة التاريخ، وخارج الحركية التي تصنع العالم الحاضر وخارج البعد الإنساني الخلاّق، الذي هو المعيار الأخير.

السلطة في المجتمع العربي أشبه بالعنكبوت: البيت الذي تبنيه هو نفسه قبرها. وهي مطوقَةٌ بصمت الشعب وآلامه وفواجعه.

فعن أيّ تَجسير تسأل؟

التجسير في مثل الوضع الذي تؤسس له السلطة العربية هو تعميقٌ لحركة الإخضاع والاستتباع، وهو وسيلةٌ للقضاء على آخر ما تبقى من الهوامش المبدعة.

ويجب، على العكس، التمسكُ بالهامشية. يجب التمسك بأن نظلَّ منبوذين. الهامش الثقافي العربي هو اليوم المتْنُ الحقيقي لحركة الثقافة العربية.

لتكن السلطة ديمقراطية، لتسُد العلاقات الديمقراطية في المجتمع العربي، وحينئذٍ يُنظرُ إلى العلاقة بين السلطة والمثقف، من موقعٍ آخر، وبنظرة أخرى.

إلى أن يتم ذلك، يجب قطع الجسور كلها بين المثقف والسلطة، أعني الجسورُ التي تؤدي إلى استتباعه وإخضاعه وتوظيفه، إلى سلبه حريته واستقلاليته.

❖ ثمة قمع سلطويٌ صاعد، نوعي وخبيرٌ، هل نرد ذلك إلى تغير في بنية السلطة أم في بنية المثقف - بعبارة أخرى - هل هو خوف السلطة المسبق من المثقف أم أن الأخير هو الذي بدأ يشكل الخطر وما موقف السلطة إلا ردة فعل؟

أدونيس: السلطة العربية لا تخاف من المثقف. فهي تعرفه وتعرف مدى هشاشته. وهذه السلطة، "ثقافة" وتقنية، في ذروة "الحداثة". في كل حال، لم يأخذ المجتمع العربي من الحداثة الغربية إلا تقنيات القمع والترويض، في مختلف المجالات، وشتى الأشكال. وفي هذا الإطار ترفدها "الحداثات" كلها من الشرق والغرب، ومن الشمال والجنوب.

❖ يكتسب المنبر الإعلامي البترو - دولاري، بدوره، خبرة جديدة في إغراء المثقف وبشروط معلنة معلومة.. إلى الحد الذي فيه غيرّ أحد الكتّاب اسمه لأنه لا يتماشى مع مفهوم السلطة "اللاهوتية" - هل هي لاهوتية؟ هل يجوز للكاتب - تحت وطأة الشعور بالحاجة، عادةً - أن يكون موظفاً - إذا كان الجواب بالسلب فكيف يعيش؟

وأنت نفسك قلت مرة - أثناء عملك كمحرر في مجلة عربية - إنك مضطر لكي تعيش.

أدونيس: نرجع إلى الحد الأدنى. هناك فرق بين "مثقف" يتكلم عبر جهاز سلطوي، مباشر، كجهاز الإعلام، مثلاً، أو الجهاز الأمني، و"مثقف" يتكلم عبر مكتب إداري في وزارة التعليم أو وزارة الصناعة. وهنالك فرق بين "مثقف" موظف، لكنه "صامت" لا يدبج المدائح في الحكم وأهله، و"مثقف" "موظف" لكنه نذَر لسانه وقلمه لتدبيج المدائح في الحكم وأهله.

ثم إنني أستخدم السلطة هنا - في هذا الحديث كله، بمعنى الحكم القائم، أو النظام الحاكم، لا بمعنى الدولة. النظام للإيديولوجية، للحزب الحاكم، وأستطيع أن أميز بينه وبين الدولة التي هي للشعب كله. ولذلك فإن عدم التعامل مع الحكم، لا يعني عدم التعامل مع الدولة. فلكل مواطن حقٌ بالدولة وعليها، ومن واجبه أن يظل عضواً عاملاً، بشكلٍ أو آخر، في هذه الدولة، وبقدر ما يستطيع، في حدود ما يستطيع. الشيوعي الفرنسي، مثلاً، يحارب النظام الحاكم الاشتراكي، لكنه لا يحارب الدولة الفرنسية. وهذا ما يجب أن نمارسَه فنميز بين النظام العربي الحاكم، والدولة العربية. مع أن هذا النظام لا يتيح لنا مثل هذا التمييز، وذلك بسبب من بنيته القَبَليّة - الدينية. لكن، دون هذا التمييز، نصل إلى موقع من يحارب دولته، أي شعبه ومصالحه، علماً أن النظام العربي الحاكم يصرّ على التماهي مع الدولة. وهذا، في عمقه، وليد فكرٍ طغيانيّ - تيوقراطيّ، عدا أنه نقيضٌ للديمقراطية، وللإنسان وحقوقه وحرياته.

ومن هنا ليس النضال ضد السلطة العربية سهلاً. إنه، على العكس، مريرٌ وصعب وغير متكافئ.

يبقى الهامش المكانَ الأفضل. ويبقى تفكيكُ البنية الفكرية، الطغيانية - التيوقراطية التي تقوم عليها السلطة العربية، هو الطريق الفكرية الضرورية التي يجب أن تُشقَّ من أجل إقامة السلطة الديمقراطية.

أقول ذلك مشدداً على أنني لا أنكر قسوةَ الحياةِ التي يعانيها كثيرٌ من المبدعين العرب، وعلى أننا يجب أن نفهم أوضاعهم وظروفهم، بموضوعية كاملة.

أما من جهتي، فلم أقل مرةً أنني "مضطرٌ لكي أعيش" لأنني لم أواجه هذا الاضطرار أبداً في حياتي كلها. على العكس، أُملي شروطي على المجلات التي أكتبُ فيها، وأولها أن يُنشر ما أكتبه، كما هو، دون أية رقابة، وأن أتقاضى المبلغ الذي أحدده شخصياً.

وأشهدُ للتاريخ أن المجلة الأخيرة التي عملت فيها وهي "الكفاح العربي" لبت شروطي جميعاً، وقال لي صاحبها السيد وليد الحسيني: اكتب ما تشاء، بحرية كاملة. الرقابة والمنع والقمع ليست مشكلاتنا، إنما هي مشكلات الأنظمة. ليفعلوا ما شاؤوا. ولقد أكبرت فيه هذا الموقف، فقد فاجأني حقاً. ثم إنني لم أعمل "محرراً" في حياتي كلها. كنتُ دائماً أعمل بوصفي كاتبَ مقال، وكاتباً مستقلاً، ومختلفاً.

لكن، من أين تجيء مثل هذه الإشاعات، ومن يقولها، ولماذا تروّج؟ يمكن للإنسان أن يسوّغ أخطاءه بشجاعته هو، وليس بخلق أخطاء ينسبها إلى الآخرين، ومغطياً بها أخطاءه. وهذه آفة شائعة بين صفوف المثقفين العرب: كل منهم يتهم الآخر، ظناً منه أنه في ذلك ينفي عن نفسه التهم، ويسوّغ أخطاءه.

التراث، المستقبل

❖ قلت بتناقض الصوفية مع السلفية، ألم تكن الصوفية صيغة تصالحية مع الله من خلال النزوع الاتحادي به؟

أدونيس: هناك أفكار واتجاهاتٌ لا تُقَوَّمُ إلا في سياقها التاريخي، ونسبياً - بالقياس إلى ما يعاصرها. كذلك الحركة الصوفية تُقوَّمُ، ضمن التاريخ الفكري العربي، بالقياس إلى الأفكار التي كانت مهيمنة. وهي، بالنسبة إلى هذه الأفكار، خصوصاً ما ارتبط منها بالنظام والمؤسسة، أشبه بثورة معرفية وأخلاقية على السواء. فلقد غيّرت طرق المعرفة، ودلالاتها، وغيرت - تبعاً لذلك، العلاقات بين الإنسان والله، وبين الإنسان والنظام. بل أعطت لفكرة الله أبعاداً أدت إلى أن يتغير مفهوم الألوهة بالذات. وليس هنا مجال الدخول في التفاصيل، فذلك متاح لمن يشاء، في الكتب الصوفية نفسها.

وفي هذا الأفق، تحديداً، أعدُ الصوفية حركة فكرية أولى تشكل في تاريخ الفكر العربي، نواته الأكثر حيوية وانفتاحاً وحركية، والأكثر بعداً عن المؤسسية، والأكثر قدرةً على التجدد وعلى الاستقصاء والتغلغل في مجهولات الإنسان والعالم.

وهي، وهذا مما يزيد من أصالتها وأهميتها، لم تبتكر عالماً معرفياً جديداً وحسب، وإنما خلقت لهذا العالم لغته الخاصة، ومفهوماته الخاصة، وأشكاله الخاصة، وطرائقه الخاصة، وأخلاقيته الخاصة.

❖ شكل القرامطة نقضاً لسلطة الدين وثاروا من أجل العدالة الاجتماعية لكنهم قالوا، أيضاً بضرورة تطبيق "الدين الحق"، هل هم اتباعيون؟

أدونيس: كذلك يجب أن نرى إلى الحركة القرمطية في سياقها التاريخي، ونسبياً. وأرى أن أهمية هذه الحركة تتمثل في تأويل الدين تأويلاً اجتماعياً - عدالياً (لكي لا نستخدم لفظة الاشتراكية)، وهو تأويلٌ يقتضي إلغاء الملكية، ويتضمن المساواة الكاملة بين الأفراد، بصرف النظر عن لونهم وجنسهم، مما يؤدي إلى انقلاب اجتماعي كامل تكون فيه الغلبة "لأهل السواد"، وفقاً للمصطلح القديم - أي للفقراء في مختلف فئاتهم. وليس هذا بالأمر القليل أو الهيّن في مجتمع كالمجتمع العربي - الإسلامي، آنذاك، - (والآن، أيضاً وخصوصاً). أما هل كانوا "اتباعيين"، فسؤال لا أرى له مكاناً في هذا السياق.

❖ تقول أنت، ما معناه، ثمة امتدادٌ لحالة الثبات العربي، ماضياً وحاضراً، ولا يمكن "تلمس النور" الذي يضيء المستقبل إلاّ خارج المؤسسات السياسية والثقافية، ولم يقتصر ذلك على الثقافة العربية وحدها وإنما في الحياة العربية كلها. ألا يبدو في ذلك إجحافٌ بحق المؤسسة الثورية العربية لأنك تضعها في النسق ذاته؟ نأمل توضيح ذلك.

أدونيس: مشكلة "المؤسسة الثورية العربية"، كما تعبر هي أنها، في المقام الأول - ووفقاً لممارساتها، "مؤسسة". وكونُها "وُلدت" "مؤسسة" - أدى إلى "تجميدها" - أي إلى أن تكون أكثر نزوعاً إلى المصالحة مع ما هو قائم، أي مع ما تثور عليه، نظرياً، منها إلى الحركية التثويرية التي تؤدي إلى نوع من القطيعة، معرفياً ومسلكياً، مع السائد المهيمن، مما يؤدي، بالضرورة إلى أخلاقية جديدة.

وفي هذا ما قد يفسر كيف أن "القديم السفلي" بمختلف تجلياته، ابتلعَ "الجديد الثوري" بمختلف تجلياته أيضاً. في كل حال، أدعو إلى الاستبصار نقدياً فيما آلت إليه "المؤسسة الثورية العربية"، وفي فشلها، خصوصاً - على الصعيد الثقافي.

فهذه "المؤسسة" نشأت أصلياً لممارسة الحرية والتحرير، غير أنها، عملياً، وجَدَتْ نفسها، لسبب أو آخر، في الطرف أو في الطرق التي ترسخ

كل ما يجعل الكفاح من أجل الحرية والتحرير، أكثر تعقيداً وأكثر مرارة. لقد اصطادَتْها القيودُ والشباكُ، هي أيضاً.

❖ نقل أبو نواس القصيدة من القَصْر إلى الزقاق. إلى أي مدى يمكن للإبداع أن يكونَ شعبياً دون أن يبتذل بإيديولوجية اليومي؟

أدونيس: كان "زقاق" أبي نواس الحياة الجديدة، الناشئة - وقيمها الجديدة الناشئة. ولم يكن "شعبياً". على العكس، رفضه "الشعب" أو معظمه، لأنه اخترقَ الأصولَ والقيمَ التي يؤمن بها. وأبو نواس يعلّمنا هنا درساً: أن تكونَ شعبياً لا يعني أن يقرأك أو يفهمكَ الشعبُ كله. فهذا النوع من الشعبية كميٌّ. والشعب ليس كمّاً، بل نوع. لهذا أن تكونَ شعبياً هو أن تُشاركَ في التأسيس لما يطمح إليه الشعب، أي هو أن تخلقَ صورةَ الحياة الجديدة التي يحلم بها.

إن من الشعبية ما يكون ضد الشعب، ونقيضاً لما يصبو إليه. فالشعب هو كذلك سطحٌ وعمق. والفن الشعبي الحقيقي هو دائماً من جهة العمق.

❖ استثنيت الصعاليك - بقيادة عروة - من الاتباع برمته... هل تعني تطابقهم بين القول والفعل، أم من جهة نصهم الشعري المختلف؟

أدونيس: عنيت الأمرين، مؤكداً أن شعرهم، شعر عروة بخاصة، كانَ بيانَ عمل، وأنني أُعجبت به بوصفه كذلك، أكثر مما أُعجبتُ به، بوصفه فناً.

في النقد

❖ الشعراء هم الذين نفذوا ثورة الجديد، ثم تبعهم النقاد، شراحاً ومفسرين. كيف ترى إلى دور النقاد في خلق القاعدة المادية لثورة الشعر في جزئها الذي تم والثاني الذي لم يتحقق؟

أدونيس: أعتقد أن هناك نقاداً للحركة الشعرية الحديثة، متميزين وخلاقين. صحيحٌ أنهم لا يزالون قلة، وأن كتاباتهم النقدية لا تزال ضئيلة الانتشار، لكن هذا لا يغيّر أو لا يقلّل من أهميتهم، مع أنه لا تزال حركتهم النقدية، بالقياس إلى الحركة الإبداعية الشعرية، أقل غنىً وشمولاً وعمقاً. ويعود هذا، في بعض نواحيه كما أرى، إلى الحركة الثقافية العربية العامة. فالنقدُ جزء عضوي منها، ويصعب أن ينمو كما ينبغي إلا إذا كانت

هـي نفسها نامية. وأظن أن هـذه الحركة آخذة في الدوران على نفسها، بفعل اليقظة السلفية، من جهة، وبفعل الهيمنة القاتلة للثقافة الإعلامية السطحية التي تسهر عليها الأنظمة وترعاها وتشجعها بمختلف الوسائل، من جهة ثانية.

بل أميلُ إلى القول إن الثقافة العربية بدأت تدخلُ في حركة من النكوص المتواصل.

❖ بصيغة أخرى، تبدو ثورة الشعر الحديث، هي الثورة الناقصة.

أدونيس: في الشعر، يجب أن تظل الثورةُ ناقصة. الحركة الشعرية، تحديداً، هي الثورة الناقصة. الثورة الشعرية المكتملة - نقيضٌ للشعر. حين تكتمل هذه الثورة ينتهي الشعر، وينتهي الإنسان نفسه. الإنسان هو دائماً "أكثر" مما ينجز، و"أكثر" مما هو، و"أبعد". الشعر هو هذا "الأكثر" وذلك "الأبعد". وهو مما لا يُستنفَد، ومما لا نهايةَ له.

إنني أدعو لكي تجيرنا الثورة، ويجيرنا الشعر من الاكتمال ومن الكمال الشعريين.

❖ في كتابك "الأصول" تقول: "صحيح أن بعض الآثار الفنية تُحدد بالذوق، لكن الأصح هو أن الآثار العظيمة هي التي تحدد الذوق. الأولى تنسجم مع اللحظة والثانية تخلقها".

ونحن نقول: صحيح أن العمل الإبداعي هو الذي يحدد الذوق، ولكن الأصح أن يؤخذ الذوق بنظر الاعتبار. أين نختلف معك وأين نلتقي؟

أدونيس: في قولك هذا ما يُعطي للذوق وجوداً مسبقاً وخارجياً، وما يشير إلى أن على الشاعر أن "يخضع" له، بشكلٍ أو آخر - أو أن "يأخذه بنظر الاعتبار" كما تعبّر. غير أن الأخذ بهذا القول يجعل من القصيدة "وَصْفَةً"، ومن الشاعر "طبيباً".

أخالف هذا الرأي كلياً.

"الذوق" ينشأ وينمو ويتغير تبعاً للإبداع. الإبداع أول، والذوق تالٍ. وهاجسُ الشاعر في الكتابة ليس أن "يرضيَ" الذوق، أو أن "يصدمه" وإنما هاجسه أن يكتب شعراً جميلاً حقاً: هاجسه أن يُبدع حقاً.

❖ فَضّل لينين بوشكين على ماياكوفسكي، رغم أن الثاني كان الناطق الرسمي باسم الثورة شعرياً، أريد رأيك في هذا.

أدونيس: كلاهما شاعرٌ كبير. وأحياناً يُفضّل بعضنا شاعراً على آخر ليس لأنه "الأفضل" بالضرورة، بل لأنه يستجيب لبعض تساؤلاتنا، في ظروف وأوضاع محددة.

وفي كل حال، كان لينين، فنياً، إلى جانب القديم "الكلاسيكي"، "المؤسّس" بينما كان، فكرياً أو نظرياً، إلى جانب الجديد - لكن، الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي. هذا ازدواجٌ نراه في معظم الشخصيات القيادية - الفكرية - وبخاصة الثورية، في التاريخ كله.

المنفى

❖ يتميز العصر الحديث بظاهرة المنفى... هل تعتقد - انطلاقاً من تجربتك الخاصة - أن المنفى يعطل أصالة المبدع (بسبب انقطاعه عن بيئته) أم أنه يفتح له مجالاً أوسع للتفتح والمعرفة؟

أدونيس: لا أظن أن هناك، في هذا المجال، قاعدة عامة. الأمر نسبي، يختلف من شخص إلى آخر، وتبعاً لأوضاعه وشروط حياته، وموهبته ورؤيته. هناك أشخاص لم يَزدهم النفي إلا نفياً. وهناك أشخاص كان المنفى، على العكس، عاملاً كبيراً في توسيع أفقهم، وتعميق رؤيتهم، وشحذ موهبتهم. وهناك أشخاصٌ كان المنفى، بالنسبة إليهم، ولادةً جديدة.

❖ إلى أي حد يمكننا أن نعتمد مقولة روزنتال: "الذاكرة هي أمّ الشعر"؟

أدونيس: لا أعرف السياق الذي ورد فيه هذا القول. هناك شعراء يمكن القول عنهم إن الذاكرة هي أمّ شعرهم. لكنني لست منهم - علماً أنني لا أغفل دور الذاكرة في الإبداع، من حيث أن ذاكرتَك هي أنت - ماضياً يتواصل في جسدكَ وخيالك، وماضياً - حاضراً، بمعنى ما. لكن هذا الحضورَ يكون عندَ بعضهم طاغياً إلى درجة تلغي الحاضرَ وجسديته الواقعية الحية - أي تُلغي المستقبل. وفي هذا المستوى أقول إنني لستُ من شعراء الذاكرة.

❖ يبقى المنفى، اختياراً واضطراراً، حالة اقتلاع. متى يأتلف المبدع ومتى يختلف؟

أدونيس: عُمقياً، كما يبدو لي، يبقى المبدع في حالة من النفي حتى في "بيئته" الخاصة، بل حتى داخل نفسه. من حيث أن هناك، دائماً، مسافة

ما، بين المبدع وما حوله، من جهة، وبينه وبين نفسه داخل نفسه، من جهة ثانية. فهذه "المسافة" هي التي تتيح له أن "يرى"، بشكل أعمق، نفسَهُ والعالم حوله. وهو لذلك لا يكاد يأتلف حتى يختلف. فحياته جدليةُ ائتلاف واختلاف: يأتلف لكي يعيشَ ويتواصل ويختلف لكي يُحْسِنَ الرؤيةَ والكشفَ والمعرفة ولكي يحسن التعبير، - لكي يظل، بعبارةٍ ثانية، جَديداً.

العرَب، الغرب

❖ هل كفّ الشرق عن العطاء؟ في زمن الفرانكوفونية والإنجلوفونية وإلـ..... إلخ؟

أدونيس: تقصد الشرق العربي؟ إنه قادرٌ، إمكانياً، على العطاء - العطاء المتنوع، العظيم. لكنه، الآن، مقيدٌ ومسجون - يداً ولساناً. كيف يتحرر؟ تلك هي المشكلة.

وأنْ تتحرر حقاً أمر يستلزم، في الغالب، أن تخرجَ مما أنْتَ: أن تهدمَ ما كنتَ، لكي تقدر أن تصيرَ وأن تكونَ ما تُريد.

لكن هذا التحرر مرهونٌ بحل مشكلات كثيرة مكبوتة أو مهمشة - تاريخية ودينية وثقافية واجتماعية وسياسية، ذلك أن التحرر الحقيقي العميق هو تحرر "الداخل" وليس التحرر من "الخارج"، على أهميته، إلا وسيلة لتحقيق التحرر الأول الذي هو الغاية.

❖ تتوالى علينا، ونبقى منفعلين، هبوباً من الغرب شتى التجارب والمذاهب، ترجمةً وترويجاً وتبنياً. كيف نفصل بين التفاعل الحضاري الضروري والتبعية بشكلها الإبداعي؟

أدونيس: حين لا يقدر الإنسان أن يكتبَ ويفكر ويجادل بحرية كاملة داخل لغته وثقافتها، فإنه يلجأ إلى استيهام هذه الحرية في لغات أخرى وثقافات أخرى. وهكذا يلجأ إلى الآخر. غرباً أو شرقاً، ويترجم هذا الآخر بنوعٍ من التبعية تُخيل إليه أنه يكتبُ ويفكر بحرية. لكن هذا يبقيه هامشياً داخل ثقافته، ويبقيه كذلك في عزلة عن الآخر. يضعه في حالة من الحصار: لا "حرية" له داخل لغته، ولا "مكانَ" له في لغات الآخر.

والمأزق هنا ليس مأزقه وحده، بل هو مأزق الثقافة العربية نفسها. وهو مأزقٌ يخنق هذه الثقافة. ونعرف جميعاً أن التماهيَ السياسي -

الديني في مؤسسة الحكم العربي، - المؤسسة التي تفتقد الرؤية الثقافية الخلاّقة - يكمن وراء ذلك. فهذه المؤسسة كالهرّة التي "تأكل" الماضي - (بقوة الحب!) محولةً إياه إلى مجرد ذاكرة، لكن على مستواها. وها هي الثقافة العربية تبدو، عبر هذه المؤسسة، كأنها مجموعة من "القبور" و"الأكواخ" و"المنازل الدّارسة"! وليس لنا أمامها إلاّ أن نتذكر ونمدح ونمجّد! كيف إذن لا يحاول الكاتب العربي أن يخرجَ إلى الآخر، إلى الترجمة - لكي يتوهم، على الأقل، أنه يحيا؟

❖ البنية العربية مدرّعة ضد ما يخلخلها، ولكنها تفتح نوافذها لما يعطلها. متى يجوز لنا أن نفكر التفاعل - التقابل؟

أدونيس: لابد من عقلية جديدة ورؤية جديدة وممارسة جديدة - لكي لا أقول ثورة جذريَة وشاملة. دون ذلك سيزداد هذا الشرق انهياراً، وستزداد تبعيته للآخر. وإذا سألتني عن رؤية المستقبل، استناداً إلى المؤسسة السياسية الحاضرة، فإنني شخصياً لا أرى إلا الأفق الذي يزداد ظلاماً وضيقاً.

في الثورية العربية

❖ لم تتحقق على الأرض العربية أية نظرية ثورية حتى الآن، إنها نظرية وضعت في الغرب (ألمانيا)، وطبقت في النصف الشرقي الأوروبي، ولم تزل تكافح وتجتهد وتذبح في منطقتنا. هل يمكن لتجربة تذبح على مدار الساعة أن تخلق مبدعين وهي عند حائط الرمي؟ ما رأيك بقادة تغيير لم يحاولوا تغيير أنفسهم؟

أدونيس: سؤالك نفسه جواب. وهو جواب أُوافقُ عليه.

❖ ماذا بشأن القصيدة ذات المهمات النضاليةَ (البوستر مثلاً)؟

أدونيس: مبدئياً، لا أعترض عليها. بل أدعو إليها. يبقى أن قيمتها مرهونةٌ بإبداعيتها، لا بمجرد شعاريتها.

❖ ثمة شعراء ثوريون مبدعون، عبر تاريخنا الحديث، أيلوار، أراغون، ماياكوفسكي، نيرودا، يفيتشنكو، جعلوا من قصائدهم إضافة إلى انتمائهم سلاحاً نضالياً... وأنت قلت: (إن من يجعل الشعر وسيلة فهو إتباعي) -

ملاحظة توكيدية: الأمثلة أعلاه تعني أنهم شيوعيون ولكنهم أبدعوا شعراً لم تفهمه الطبقة العاملة.

أدونيس: أولاً، ليس هؤلاء الشعراء مبدعين لأنهم شيوعيون. إن الشيوعية بذاتها لا تجعل من الشعراء الذين ينتمون إليها أو يتبنونها مبدعين. فإبداعية هؤلاء سابقةٌ على شيوعيتهم. وإلا لكانَ جميع الشعراء الشيوعيين مبدعين، ومتساوين في الإبداع.

ثانياً، حين نقرأ نتاجهم نَرى أن الأكثر التباساً فيه هو الأكثر شعرية وجمالاً، وأن الأكثر وضوحاً هو الأكثر بعداً عن الشعرية والأكثر ابتذالاً.

ثالثاً، من الخطأ أن نقرن قيمة نتاجهم بـ "فهم" الطبقة العاملة له. وإلا، لماذا لا نقرن، بالأحرى، قيمة "رأس المال" لماركس بفهم هذه الطبقة له؟ علماً أن هذا الكتاب أولى بأن يكون مفهوماً منها ـ لأنه يعالج مشكلاتها المباشرة، الحية.

رابعاً، لا يجوز أن نُبسِّط الشيوعية على الطريقة السياسية العربية، وأن نجعل من هذا التبسيط معياراً. فالشيوعية ليست سطحاً من الأفكار. إنها، على العكس محيطٌ هائلٌ من الأفكار ـ وهي، إلى ذلك، بالنسبة إلى الشاعر، خصوصاً محيطٌ هائل من المشاعر والعواطف والأحلام والتخيلات والرؤى. وكل شعر شيوعي حقيقي لابد مِن أن يَسبح في هذا المحيط.

خامساً، إن مقولة "الفهم" تقليدية، لأنها مرتبطة بمقولة "الشعر ـ الوسيلة" والشعر في الثورة، الشعر ـ الثورة، الشعر الثوري ليس وسيلةً وليس غايةً أيضاً. إنه "تكوين" جديدٌ لعالم الثورة ـ داخل الثورة، وفي الآفاق التي تفتحها ـ تكوينٌ جديدٌ بأدواته وخصوصيته.

سادساً، ليست "الطبقة العاملة" على المستوى الثقافي ـ الفني، هويةً واحدة بعقلٍ واحد وذوقٍ واحد وثقافة واحدة، ومشاعر واحدة، وقلب واحد، وعينٍ واحدة. ومن هذه الزاوية، نجد في هذه الطبقة "طبقات"، ونجد فيها "تفاوتاً" كبيراً بين هذا العامل وذاك ـ بين عامل في التقنية الإلكترونية، وعامل في صناعة الورق أو الأحذية. وهذه الطبقة، إلى هذا كله، ليست في عام 1989 كما كانت في عام 1950، أو 1917، وستكون مختلفة، بثقافتها وعقليتها، في عام 2000، إضافةً إلى أنها تختلف من بلدٍ إلى بلد، اختلافاً قد يكونُ جذرياً في معظم الحالات.

مرةً ثانيةً، لا يجوز أن نخضع الفن للتبسيط السياسي، وللأهداف أو المصالح التي ترتبطُ بهذا التبسيط. فهذا مما لا يسيء إلى الفن وحده، وإنما يسيء كذلك إلى الثورة وإلى الشيوعية وإلى الطبقة العاملة. والتجربة التاريخية التي عرفناها - في البلاد العربية وفي العالم - وبخاصة في بلد الثورة الأولى، خيرُ ما يضيئنا في هذا المجال.

مجلة "مواقف"

❖ بين مجلة "مواقف" الستينات، و"مواقف" الثمانينات، حلقة مفقودة. كانت زاخرة بالجديد. بينما هي الآن تشبه "الآداب" في السنوات الأخيرة، من حيث أنها كفت أن تكون رائدة. وأعداد "مواقف" الأخيرة متفاوتة المستوى.

أدونيس: نشأت "مواقف" في مرحلة انفجار، وهي اليوم في مرحلة انحسار. والفرق بينها اليوم وأمس، يعكسه الفرق بين الانفجار والانحسار. غير أنني أخالفك الرأي في هذه المقارنة الظالمة - مع احترامي الشديد لمجلة "الآداب". إلى ذلك، تبقى "مواقف" مناخاً حراً للمبدعين العرب. وأعتقد، على الرغم من جميع الصعوبات، أن ما ينشر فيها هو بين أفضل ما يكتبه هؤلاء المبدعون - إن لم يكن الأفضل.

ثم إن "مواقف" تظل متفردة: الاستقلال عن المؤسسة السياسية العربية وثقافتها وأجهزتها وطرقها في استيعاب المثقفين، استقلالاً كاملاً. وليس هذا بقليل في ظروفنا. وتعرف كذلك الثمن الذي تدفعه "مواقف" من جراء ذلك، لا من حيث "منعها" و"قمعها" وحسب، بل من حيث "امتناع" الكثيرين من أولئك المثقفين عن الكتابة فيها - إما بعامل الترهيب، وإما بعامل الترغيب.

والعاملان كلاهما شبكة ضخمة من التنويعات المرعبة في الأساليب والوسائل.

❖ هل لـ "مواقف" سياسة ثقافية؟ ثمة تفاوت كبير بين النصوص، شعراً ونثراً وبحوثاً؟ كيف تعلل ذلك؟

أدونيس: طبعاً لمجلة "مواقف" سياسة ثقافية. لكن، لكي تنفذ هذه السياسة لابد لها من إمكانات كثيرة - ليس المال إلا جزءاً منها. وليس لها من هذه الإمكانات إلا القليل الذي لا يكفي.

ثـم إن هنـاك ظروفاً "موضـوعية" ـ (مـا أقـبح هـذه الكلمـة، أحيانـاً!) تعرقل هذه السياسة.

مـثلاً، في كل مـا يتعلـق مـن هـذه الـسياسة الثقافيـة بنقـد الماضـي أو الموروث الثقـافي ـ الـديني، وإعـادة تقويمـه في أفـق المستقبل، انطلاقـاً مـن دراسـة "الـلا مُفكَّـر فيـه" في هـذا المـوروث، أو "المكبـوت" أو الـذي "لا يجـوزُ التفكير فيه"، أقـول لا نجـد في كل مـا يتعلق بهذه القـضايا الأساسـية، مَـن يكتب، لكي لا أقول من يجرؤ على الكتابة.

وإليـك مـثلاً آخـر عمليـاً: أعلنّـا أننـا نهيـئ عـدداً خاصـاً عـن "ثقافـة الاغتيـال واغتيـال الثقافـة" في المجتمـع العربـي ـ اليـوم، لكننـا لم نجـد مـن يشـارك في هـذا العـدد. واضـطررنا إلى إلغـاء فكـرة العـدد. وهـو عـددٌ كنـا ننـوي أن نرفعـه تحيـةً للمفكـرين والفنـانين والكتّـاب الـذين اغتيلـوا في السنوات الأخيرة، في لبنان، وفي غيره من البلدان العربية.

❖ هل تكفيك مجلة "مواقف"؟

أدونيس: أما وحالة "مواقف" كما عرضتها. فهي طبعاً، لا تكفيني.

❖ أشـرت مـرة في افتتاحيـة لـك في "مواقـف" في الـسبعينات أن الثـورة الفلسطينية أصبحت جـزءاً مـن الأنظمـة... أمـا زلـت عنـد الـرأي نفسـه... كيف ترى إلى الانتفاضة التي دخلت عامها الثاني؟

أدونـيس: قلـتُ هـذا، وكـان قولـه صـعباً جـداً. ولم يقبلـه أحـد، في ذلـك الوقت. وعُدَّ تَهجُماً. ودفعت "مواقف" ثمنه باهظاً.

أمـا قولـه اليـوم، فأصـبح عاديـاً. المعنيـون كلـهم يقولونـه. ولهـذا لم يعـد يعنيني اليوم. صرت أُعنَى بما يُعطي لهذا "النظام" بعداً افتقده: الانتفاضة هـي هـذا البعـد. إنهـا ولادةٌ ثانيـة للثـورة الفلسطينية تنقلُهـا هـذه المـرة مـن "التنظيم" المسلح إلى "الشعب الثائر".

"التنظيم" يُغلب ويَنتهي ـ لكن "الشعب" لا يُغلبُ أبداً، وهو الباقي أبداً.

في السلطة العربية المعاصرة

❖ ثمـة انفتـاحٌ سياسـي، أو بـوادره، علـى المـواطن في بلـدان المغـرب العربي: تونس، الجزائر (قيد البحث)، مصر (البرجوازية المهزومة)، المغرب (ديمقراطية الملك)، ولكن لـيس مـن بـوادر في الشرق.. مـاذا تقـول في هـذه الازدواجية على مستوى السلطة؟

أدونيس: من المفارقات أن فكرة الدولة أكثر عراقةً في المشرق منها في المغرب، باستثناء مصر (التي ليست مشرقية ولا مغربية: "هي واسطة العقد")، وأن الدولة، في الوقت نفسه، أكثر تأصلاً في المغرب منها في المشرق. لماذا؟ لابد من دراسات تاريخية وثقافية وأنتروبولوجية للإجابة عن ذلك.

"المشرق" هو، في بنيته التكوينية الأساسية، متعدد أو تعددي: عناصر بشرية من قوميات متباينة، ولغات مختلفة، وثقافات مختلفة. لكن الحكم السياسي لا يعترف بهذه التعددية، بل إنه، على العكس يَكْبُتها، أو ينفيها، مصطنعاً "وحدةً" لفظية ليس لها أساسٌ لا في التاريخ، ولا في الواقع. ومن هنا يتعذر نشوء الدولة. هكذا تحل محلها "القبلية". والفرق سياسياً، بين قبيلة الأمس وقبيلة اليوم، هو أن الأولى قديمة، و"الثانية" "حديثة". والظاهرة الأساسية للحداثة في المجتمع العربي - المشرقي هي، على الصعيد السياسي الاجتماعي، ظاهرة "القبيلة المُحَدّثَنَة" - أعني "المُمَكْنَنَة". بدءاً من تَقنية القمع والإرهاب، وانتهاءً بتقنية التسلح.

خُرافة، لكن إلكترونية!

❖ أنت "متهم" بـ "العروبي، الشعوبي، الشيعي، الملحد، المتفرنس، الماركسي، الفوضوي، المخرب، المبدع، مقلد سان جون بيرس، الشللي، المتناقض، الغامض، الواضح. هل أنت كل هؤلاء؟ أنت أحدهم؟ أم أنت مفرد بصيغة الجمع؟ من أنت؟

أدونيس: سأقول لك إنني سعيدٌ بهذه التهم كلها. إنني على الأقل، أشغل عقولَ أصحابها، وأحرّضهم، وأخضّهم، وأحيّرهم. إنهم مَدينون لي. وأنا أُسامحهم. ولا يؤرقني أن أعرف من أنا. قلتُ، مرةً، وأكرر: "من يقول لأدونيس من هو؟".

حين تعرف من أنت، فإنك "تفكُّ" سحركَ. وحين جعل سقراط من "اعرف نفسك" شعاراً، لم يكن يعني أن الإنسان يقدر أن يعرف نفسه، وإنما كان يعني أن المعرفة التي تتحدّى الإنسان، والتي لا يمكن أن يبلغها، إنما هي معرفة الإنسان نفسه. فسرُّ إنسانية الإنسان هو في مجهوليته.

هو غموضه. وافتراض أن الإنسان يقدر أن يعرف نفسه هو افتراض أن الإنسان شيء كمثل الأشياء العادية التي يمكن أن تُعرف وتُحدد، أي هو نوع من نزع الإنسانية عن الإنسان، وهو نوع من إخراج الإنسان من ماهيته، ومما هو حَقاً.

لهذا، لحظة أقول أنا "مفرد بصيغة الجمع"، أقول أنا "جمعٌ بصيغة المفرد"، وأقول: "أنا لا أنا".

❖ ماذا يريد الشعراء؟ هؤلاء التواقون إلى المستحيل وحلفاء اللامتحقق، وأنت في طليعتهم، ألم تقل: "..... أتجه نحو البعيد والبعيد يبقى، هكذا لا أصل ولكنني أضيئ".

أدونيس: أشكرك على إيرادك هذه العبارة. فهي تُوصلني إلى ختام هذا الحديث الذي يتيح لي أن أكررها: "هكذا لا أصل، ولكنني أضيء".

(باريس في 20 شباط 1989)

مجلة النهج (19 آذار، 1989)

عواد ناصر

كينونة اللغة

❖ ماذا توحي لك مثلاً الحروف التالية: الراء والعين والقاف والضاد؟

❖❖ لقد نسيت أن أقول لك بأني منشغل الآن بكتابة تجربتي في الحب من خلال شكل فني أجريه لأول مرة في حياتي، وهو شكل يمزج بين الشعر والرواية. وأحد الأشكال التي يتشكل منها هذا الشكل المعقد والغريب معجم عاطفي انطلاقاً من الأبجدية .وكل حرف من حروف الأبجدية يوحي بلحظة حب، أو بنظرة، أو بابتسامة، أو بتجربة عشق، وأنا من خلال هذه المغامرة الإبداعية الجديدة، لا أحاول أن أكون متحيزاً لا للشعر ولا للرواية، وإنما أريد أن أوضح أن الجسد والطبيعة ممتزجان بالأبجدية التي تشكل أصلاً من أصول الحياة نفسها .

❖ هل هذا يعني أن أدونيس بدأ يضيق بالشعر إلى درجة أنه بدأ يفكر في ضرورة إقامة علاقة حميمة بين فنين مختلفين هما : الرواية والشعر؟

❖❖ أنا لست ـ كما يعتقد البعض ـ معادياً للرواية. ولكني أقول إن الشعر هو الفن الأسبق والأكمل. ولذا فإن الرواية الحقيقية في نظري هي تلك التي تستمد قوتها من الشعر، لا من الواقع والأحداث فقط. وقد قرأت بعض الروايات وأعجبت بها إعجاباً شديداً لأني وجدت فيها كثيراً من الشعر. ولكي أوضح فكرتي هذه أكثر أقول، أن الشعر لا يمكن أن يتحدد من خلال التعريفات التقليدية والموروثة التي تعودنا عليها، وإنما هو يتجاوز ذلك إلى فضاء أكثر اتساعاً .

أحياناً تكون الفلسفة شعراً . وقد قرأت نصوصاً فلسفية لفلاسفة يونانيين أو لفلاسفة من القرن الثامن عشر أو التاسع عشر أو العشرين ووجدت فيها شعراً عميقاً ورائعاً .

❖ ماذا تسمي نصوص نيتشه مثلاً؟ وماذا تقول عن نصوص هايدجر، وسيوران وغيرهم؟

❖❖ إنها ـ في رأيي نصوص لا تقتصر على الإطلاق على التأمل الفلسفي، وإنما هي مشحونة بالشعر بحيث أن الإنسان يقرأها وكما لو أنها قصائد. الحياة نفسها ـ في حركتها اليومية يمكن أن تكون شعراً. إن معنى الشعر مثلما قلت منذ الستينات، يتغير بتغير نمط الحياة. ولذا لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نسجن الشعر داخل التعريفات الركيكة والمبتذلة والتي لا ثبات لها إلا ـ في أدمغة المتهافتين على الشهادات والمناصب الجامعية.

وفي تجربتي الجديدة سوف أواصل مغامرة كنت قد بدأتها منذ زمن بعيد وهي الخروج من الشعر كشكل إلى الشعر كفضاء لا ينتهي.

أما عن الحروف التي سألتني عنها ـ في البداية فإني أقول أن كل الحروف، بدون استثناء، توحي لي بأحداث وألوان وروائح عديدة. فالراء مثلاً يمكن أن يكون هدبة أو حاجباً أو خصلة شعر تنثني على جيد. كما أنه يمكن أن يكون شكلاً لطيور الغرانيق وهي تسافر بعيداً، أو رائحة لباخرة قدمت لتوها من رحلة طويلة أو قوس قزح يرتسم في السماء بعد سحابة صيف. وكذلك الأمر بالنسبة للحروف الأخرى. بالشعر باستطاعتك أن تعيد كل حرف إلى رمزيته الأساسية ولو نظرياً.

إن إحدى مهمات الشعر هو مساعدة الإنسان على العودة إلى الأصل حتى يتمكن من أن يعطي لحياته معنى معيناً. إن الحروف تقبل كل شيء حين تعيدها إلى أصولها.

يقول الشيخ محي الدين بن عربي: «لقد صار قلبي قابلاً كل صورة!» وإذن بإمكاننا أن نقول إن القمر ليس أبيض فقط، وإنما هو أصفر، وأزرق وأخضر وأسمر وأسود.

كينونة اللغة

❖ وكيف كان اكتشافك للحروف في البداية، أي عندما كنت طفلاً؟

❖❖ إن اكتشافي للحروف استغرق وقتاً طويلاً. وأعتقد أن الإنسان لا يكتشف الحروف جيداً إلا حينما يعشق اللغة إلى حد الجنون بها. إن التعبير بالكلام هو أرقى ما وصلت إليه الكائنات الحية فوق الأرض للسيطرة على

العالم. إن التعبيرات التي نلاحظها عند الكائنات غير الناطقة تقتصر فقط على التكيف مع العالم. أما اللغة فهي لتكييف العالم. ولا بد أن ندرك هذا حين نكتب، وإلا فإن ما نكتبه سوف يكون خاوياً، مجرد ثرثرة سخيفة كأنها ضربات يائسة ومتشنجة، وأعتقد أن الإنسان لا يمكن أن يجد نفسه، ولا يمكن أن يفهم العالم من حوله إلا من خلال اللغة. وأرجو ألا تفهم ما أقول على الأساس التقليدي الذي يوهمنا بأن اللغة هي مجرد لعب بالألفاظ، وإنما على أساس كياني. وأهم من عبر عن هذه المسألة هو مارتن هايدجر حين أكد أن اللغة هي بيت الكائن.

❖ لكن هل تعتقد أن لغتنا العربية الآن، وخلال مختلف مراحل هذا القرن كانت معبرة عن كينونتنا؟ والمبرر الأساسي لسؤالي هذا هو أن الإيديولوجيات والأحزاب السياسية بجميع أصنافها، قامت بتشويه اللغة وبتدجينها، وإعدام خصوصياتها، إلى درجة أننا أصبحنا نسمع نغمة واحدة، وخطاباً واحداً لا يثيران فينا سوى الامتعاض والنفور والتقزز حتى لكأننا نمضغ الرمل أو الحصى.

❖❖ ليست اللغة هي التي شوهت وحدها، وإنما الحياة بأسرها. لقد تقلص كل شيء عند العرب إلى الحاجة اليومية ولم تعد هناك أي علاقة بين الإنسان العربي وما حوله، أي الطبيعة، والأمم والثقافات الأخرى. وعلى هذا الأساس أستطيع أن أقول مثلك أن اللغة هي أيضاً شوهت وغيبت وجزئت وبترت حسب رغبات الأحزاب والإيديولوجيات وغيرها.

وأنا أريد أن أجزم في هذا الحوار بأن الذين يعرفون اللغة العربية أصبحوا نادرين ندرة الماء في الصحارى المقفرة. استمع إلى الإذاعات، اقرأ الصحف، ادخل إلى الجامعات، احضر الندوات والمحاضرات حتى تتأكد من صحة ما أقول. إن اللغة العربية مرتبطة بلا نهاية العالم. والذي يرغب في أن يتقنها لا بد أن يتعلمها وهو يتعلم الحياة. إن أعظم شيء في اللغة هو أنك لا تستطيع الإحاطة بها. ذلك أن الإحاطة بها تعني الإحاطة بنفسك وبالوجود بكامله. وهذا ما هو مستحيل بطبيعة الحال. ولو قلت هذا لأولئك الذين لا

يدركون المفهوم الحقيقي للغة من أساتذة وشعراء وكتاب ومفكرين لاعترضوا عليك وحاربوك بشدة وغلظة.

إن لغتنا اليوم لا تعبر عن شيء، لأن اللغة لا يمكن أن تعيش دون نوع من الكشف والمعرفة. إننا نزداد عدداً على مستوى الكم، أما على مستوى النوع، أي على مستوى المساهمة في الحضارة الإنسانية بجميع فروعها، فإننا غائبون. حتى لغتنا أصبحت نوعاً من الفائض الكلامي.

قيمة الشعر

❖ خلال هذا القرن، حددت قيمة الشاعر العربي من خلال مستويات أخرى غير مستوى الشعر (السياسة، الإيديولوجيات، القضايا الوطنية). أنت من القلائل جداً الذين أكدوا منذ البداية على ضرورة أن تتخذ قيمة الشاعر من خلال الشعر فقط بعد كل هذه المرحلة الطويلة من الصراعات والمواجهات، كيف تتراءى لك صورة الشاعر الذي هو أنت؟

❖❖ أشعر أنني أكثر جهلاً مني في أي لحظة مضت، وأنني لم أتعلم إلا القليل القليل وأنني لم أفعل في حقيقة الأمر إلا القليل القليل أيضاً. وربما يكون رصيدي الوحيد الذي تبقى لي هو أنني ما زلت مُهيَّماً بالشعر، وأعتقد أن هيامي بالشعر هو الوحيد الذي يشفع لي بين وقت وآخر. لكن حين أقيس نفسي بالشعر في العالم، وليس بموروثي، فإنني أجد نفسي دون ما طمحت إليه ودون ما أطمح إليه بكثير. ذلك أنني لم أستطع أن أفصح كما ينبغي للشاعر أن يفصح.

أينما توجهت، لا تجد أمامك غير الحواجز والعقبات والقيود، إن في نفسي آلاف السجون، وآلاف المعتقلات تعتقل جسدي، وروحي. أنا عبارة عن سجن ينفتح على سجن.. سجون وسجون إلى ما لا نهاية.. فكيف يمكن للشاعر أن يرى الأفق والعالم وهو داخل هذه السجون. لذلك كانت معظم أعمالي متجهة إلى ضرورة الخروج من هذه السجون وليس لتأسيس عالم آخر. ولم يتح لي ولا لبقية الشعراء الحقيقيين في العالم العربي أن نبني

عالماً جديداً . وبطبيعة الحال كان هذا أمراً مستحيلاً تماماً . ولهذا السبب يمكنك أن تجد في أعمالي أشياء متناقضة، وأخرى رديئة . كما أني كنت أسعى من خلال أعمالي، ومن خلال اللغة العربية أساساً أن أولد عدوى ما . ولذا فإني إذا ما أردت أن أقيم عملي بنفسي، أستطيع أن أقول بأنه كان عملاً تمهيدياً . وأعتقد أن كل المبدعين العرب هم حالياً مثلي، وفي السجون، وللتخلص من القيود، وأعتقد أننا لن نستطيع أن نتجاوز هذه المرحلة ذلك أن هناك ما يمنع نهائياً من ذلك. حتى نحن الذين نعيش في الغرب، ونتوهم أننا قد تخلصنا من هذه البنية، لن نقدر على التحرر منها، ذلك أن الحرية النسبية التي نتمتع بها هي حرية ضيقة ولا تقتصر بالأساس سوى على حرية التنقل المكاني. إن الحرية الحقيقية هي حرية الانفجار الداخلي والصراخ بأعلى الصوت ومعايشة اللغة معايشة حقيقية وإذا لم نصل إلى هذا المستوى ضمن لغتنا بطبيعة الحال، فإننا سنظل سجناء في أي مكان كنا، وفي أي ملجأ نلجأ إليه.

❖ أنت الآن على عتبات الستين.. إذا ما أنت التفت خلفك، وتأملت في حياتك.. أي أحداث وأي لحظات حاسمة بإمكانك أن تستحضرها الآن؟

❖❖ هناك أحداث حاسمة كثيرة في حياتي.. لكني أوجز هذا كله في أني طرحت عدوى في التساؤل والرفض وإعادة النظر في ما هو قائم. وهذه ظاهرة مهمة جداً حاولت أن أعطيها بعداً عملياً من خلال منابر فيها يتمكن الكاتب من أن يثبت وجوده، ويكتشف طريقه . وقد كلفني هذا العمل كثيراً : عداوات وخصومات. كما أنه أوجد لي أصدقاء أعتز بهم ويعتزون بي. وباختصار أقول أني أمضيت ربع قرن بأكمله وأنا على الساحة أقاتل. وهذا ليس أمراً سهلاً . وأنا في ما بيني وبين نفسي أتساءل أحياناً : كيف قدرت أن أصمد كل هذا الوقت؟ وربما الثقة التي أمتلكها بخصوص ما أقوم به، وأيضاً حب كل الناس المجهولين هما اللذان منحاني قوة المجابهة والمواجهة الدائمة. إن أهم انتماء بالنسبة لي هو الانتماء إلى اللغة العربية، وأهلي هم أصدقائي في جميع أطراف هذا العالم العربي المترامي الأطراف. وهذه هي قوتي الأساسية. ولذا فإني برغم الحروب الطويلة التي خضتها، وبرغم

الأحقاد، أشعر في هذه اللحظة بالذات وأنا أتحدث إليك بأني أقوى من أي لحظة مرت علي.

وبطبيعة الحال بإمكانك أن تعود إلى مجلة «مواقف» منذ عام 1968 وحتى الآن لترى أن الشرر في الثقافة، وأيضاً التوهج والحيوية كلها موجودة في هذه المجلة. وقبل ذلك في مجلة «شعر» إلى حد ما. وأعتقد أن مجلة «مواقف» نشرت لألمع الأسماء العربية في مجال الشعر والقصة والرواية والترجمة والنقد. وهذا ما يجعلني أشعر أن معاركي لم تكن خاسرة تماماً.

شلة أدونيس

❖ لكن هؤلاء يسميهم البعض «شلة أدونيس»..

❖❖ هذا كلام لا معنى له.. ذلك أن المتأمل في مجلة «مواقف» يرى أني نشرت لأناس لم أكن على معرفة بهم على الإطلاق وثمة من كانوا أصدقاء لي حين نشرت لهم أو قبل أن أنشر لهم ثم أصبحوا أعداء ألداء لي بعد ذلك. ثم انظر إلى هيئة تحرير «مواقف» الآن.. هل هم من «شلتي» ؟ إن لكل واحد منهم عالمه الخاص به، ومع ذلك جمعتهم من أجل هدف واحد فقط وهو ضرورة الدفاع عن النص الحقيقي.

❖ كيف ترى انفتاحك على الأجيال الجديدة؟

❖❖ أنا لست يائساً من الأفراد، بل إني أنتظر انفجاراً إبداعياً هائلاً في العشرين سنة المقبلة. وسوف أكون سعيداً إذا ما أنا كنت قد مهدت ولو بشيء بسيط إلى مثل هذا الانفجار.

❖ ثم هذا الطواف.. حتى أننا نشعر أن أدونيس وهو ينتقل من مدينة إلى أخرى يهرب من شيء ما يلاحقه طول الوقت.. شيء يجعله على قلق دائم مثلما هو الأمر في بيت المتنبي الشهير: على قلق كأن الريح تحتي..

❖❖ أنا نفسي أتساءل أحياناً عن معنى هذا الطواف.. أحياناً أقول بأن السبب هو أنني لم أعرف الطفولة أبداً. وربما مع التقدم في العمر أصبحت أشعر أكثر من أي وقت مضى بأنه عليّ أن أستعيد طفولتي المفقودة. ولذا أنا أحن من خلال السفر إلى الطفل الذي كنت، الطفل الذي يلهو ويلعب غير عابئ بشيء. وأحياناً أخرى أقول إن هذه الرغبة في الطواف والرحيل كمثل الريح متأتية أساساً من ذلك الشعور الذي لازمني طول حياتي، والذي

جعلني أحس دائماً أنني داخل معتقل، وأني لا بد أن أحارب يومياً حتى أعيش. وهذا ما ولد إرهاقاً شديداً داخل نفسي. غير أني مع ذلك لم أعترف به. ومع التقدم في السن أصبحت الأمور أكثر وضوحاً. ولذا فإن الهروب من البيت والمكتب والمكان الذي أعيش به هو نوع من المحاولة للتخلص من ذلك التعب القديم. ثم إني في حالات معينة أقول إن التجارب التي قمت بها، والتي كان البعض منها ناجحاً والآخر فاشلاً، قد ولت الآن واندثرت، ولعل السفر يضيء أفقي بشرارة ما، فأكتشف لنفسي طريقة جديدة، أو يفاجئني بشيء ما يساعدني على أن أكتب ما أنا أطمح له أو ما أنا أحلم به. لكن كل هذه تأويلات على أي حال، والجواب الصحيح لسؤالك ليس واضحاً تماماً في ذهني.

❖ ما الذي يشد اهتمامك الآن أكثر من أي شيء آخر؟

❖❖ الصداقة والحب. إن أعظم شيء فيما أعتقد هو الصداقة. ذلك أن الحب نفسه لا يمكن أن يستمر بدون صداقة. وأروع شيء في نظري في هذه المرحلة من عمري هو أن يكون الرجل قادراً على أن يقيم علاقة صداقة ويتحدث مع الطرف الآخر دون ثورية أو تخفٍّ عن أي شيء. والعكس بالعكس. كما أن أروع عمل فني يتراءى لي في الأفق هو هذا العمل الذي يصف مثل هذه العلاقة القائمة على الصداقة وعلى الحب في آن واحد.

❖ هل تشعر أن لك أصدقاء بهذا المعنى؟

❖❖ نعم. ولولاهم لما توصلت إلى اكتشاف هذا النوع من العلاقة. وهذا ما يجعلني قادراً على مواجهة العالم، وعلى تجديد رؤيتي وكتاباتي وطاقاتي.

❖ منذ فترة اتسعت ساحة المعركة التي تُشن ضد المثقفين، ما تفسيرك لهذه الظاهرة؟

❖❖ أولاً أنا ألوم من يسمى بالمثقفين، أي أني ألوم نفسي أساساً. ذلك أننا جميعاً لا بد أن نكون مستعدين لندفع ثمن الحرية. وأعتقد أن المثقفين الحقيقيين مقصرون في الصراع، وفي التعبير عن وجودهم وعن أفكارهم. واليوم حين نتأمل في المجتمع العربي، نرى أن الذين يحكمونه ليسوا البروليتاريين وليسوا الليبراليين، وإنما هم المثقفون، سواء كانوا من المعلمين

أو من أساتذة الجامعة أو من المهندسين والتقنوقراطيين والضباط. ونحن نخطئ كثيراً حين نرى النظام بوصفه سياسة فقط. علينا أن نرى النظام بوصفه ثقافة وتربية وعائلة وقيماً... الخ. ولذلك فإن العمل الثقافي المطلوب لا بد أن يكون شاملاً وجذرياً. أقول هذا، وأنا أؤكد لك أني لا ألوم البقية من المثقفين الحقيقيين فقط، وإنما ألوم نفسي بالأساس، وأعترف بأني أول المقصرين في هذا الشأن. أما بالنسبة للنقطة الثانية، فإني أرى أنه لا بد للمثقف العربي أن يكون مستعداً للتضحية من أجل أفكاره إذا لزم الأمر، ولم لا؟ كل الذين قاتلوا من أجل الحرية ضحوا، وهذا ما يميزهم عنا.

أما النقطة الثالثة فهي أن واقعنا يشهد اليوم ظواهر شاذة وغريبة تتمثل أساساً في أن المثقف هو الذي عذب المثقف الآخر، وهو الذي يشرده ويعتقله ويمنع نصه من الصدور ويحرمه من لقمة العيش، ولذا لم يعد بإمكاننا أن نقول إن هناك سلطة سياسية من جهة ومثقفين من جهة أخرى، كما الأمر في الحالات العادية، وإنما هناك مثقفون يواجهون آخرين وبينهم تدور معارك قاتلة، وصراعات مخيفة وحروب لا تنتهي. ومن هنا أستطيع أن أقول أن المثقف العربي فاقد لهويته، ولذا فإنه لا يمكن أن يقوم بأي دور.

أجرى الحوار: حسونة المصباحي

جريدة «الشرق الأوسط». لندن. 6/ 5/ 1990

هكذا يخترق الشعر العالم ولا يوازيه

❖ "الثورة الشعرية ليست لغوية - كما يُساء عادةً فهم ما أذهب إليه - وإنما هي العالم نفسه مثوَّراً (...) ومغيَّراً (...)". هكذا يستعيد الشاعر الكبير أدونيس بعض محاوره الشعرية الأساسية، في هذه المقابلة الشيقة التي أجرتها معه الناقدة د. يمنى العيد، خلال زيارتها باريس في صيف العام الماضي. ويضيف أدونيس، ردّاً على أسئلة يمنى العيد الدقيقة، أن الشعر ليس في النظرية، وليس في الموقف، بل هو بنية تعبيرية، بنية لغوية.

❖ "أنا شاعر شعبي جداً، في الإطار الذي يُعنى، بشكلٍ خاص، بالشعر كشكل متميز وفريد من العلاقة بين الإنسان والعالم (...) وربما لا يتفوق عليَّ بهذه الشعبية أي شاعر عربي آخر من جيلي". هكذا ينظر أدونيس إلى مسألة التفارق بين طابعه الشعري الشمولي، وبين ضيق دائرة القراءة، نسبياً.

❖ ويتناول أدونيس قضية الديمقراطية، وليس ثمة من لا يتفق معه حين يشير إلى هذه الخصوصية المريرة المميزة للمجتمع العربي: رفض الديمقراطية والتعددية، عدم الاعتراف بالآخر وعدم احترام حقه بالاختلاف والصراع معه فكرياً، وفي الحدود التي يتيحها الفكر.

❖ وهكذا، أيضاً نحمد للدكتورة العيد أسئلتها المتلاحقة، من أجل أن يطرح أدونيس - على نحو أشمل - مسائل شائكة مثل: الالتباس في الأثر الفني، مشكلة السياسي والأدبي، قضية تفكيك النص الثاني الذي حجب النص الأول، وغير ذلك من المسائل.

❖ ما أغنانا عن القول إن مجلة "الطريق" يسعدها نشر هذا الحوار الشيق.

ي. ع: في العام 1978 جرى نقاش حاد على صفحات بعض الجرائد اللبنانية بشأن علاقة الأدب بالسياسة. ودافع أدونيس، كما آخرون، عن فكرة فصل الأدب عن السياسة. في حين ذهب البعض الآخر، وبينهم حسين مروة ومهدي عامل إلى القول بالعلاقة الوطيدة بين الأدب والسياسة. بل إن مهدي عامل قال "أجمل الشعر هو للثورة". فيما بعد شهدنا اغتيال عدد من الأدباء والمفكرين بينهم هذان المفكران الأديبان -

حسين مروة ومهدي عامل . وهو ما يشير بوضوح إلى أن الأدب قوة فكرية في الصراع. ألا ترى أن القول بفصل الأدب عن السياسة هو بمثابة تحييد لهذه القوة الفكرية، أو شلّ لها، يعادل قتلها؟

أدونيس: يحسن أن ننظر إلى هذا السؤال من مستويين: مستوى الأدب من حيث هو فنّ. ومستوى الأدب من حيث هو قراءة، أو موقف، منظوراً إليه، على الأخص، من قبل القارئ.

في المستوى الأول كنت أميّز دائماً بين نظرتين في واقع النّقد، أو التقويم العربي السائد للأدب: نظرة ترى أن الأدب ترجمانٌ للسياسة. أي ترجمانٌ للفكرة التي يتبناها الأديب أو من يكتب. وهذا ما كنت أعارضه بشدة، ولا أزال أعارضه، لأنني ضدّ كلّ مسبّق أيّاً كان، وضدّ ترجمة الإيديولوجيا فنياً. ونظرة تقول إن هناك سياسةً بالمعنى العملي وسياسة بمعنى بناء الإنسان وبناء مدينة الإنسان. والفن في هذا سياسي تلقائياً بما هو نظرة للعالم. وعلى هذا المستوى، تحديداً، كنت أقول، وأقول دائماً، لا انفصال بين الفنّ والسياسة، أو على وجه الدقة، بينه وبين ما يعبر عنه السياسي (Le Politique) . أما من حيث إن الأدب يحمل موقفاً فإن الآخر حين يعارضه إنما يعارضه على الأغلب لا بوصفه فنّاً بل بوصفه ناقلاً لموقف وقد تكون المعارضة نتيجة لتأويل خاطئ، بل هي في الأغلب كذلك. وفي جميع الحالات فإن الآخر، بوصفهُ قارئاً، في المجتمع العربي، لا ينظر إلى أيّ نتاج أدبي إلاّ بوصفه يحمل موقفاً. لذا فهو يقترب منه أو يبتعد عنه بقدر ما يرى في هذا الموقف ما يؤيّد اتجاهه، أو ما يناقضه. وقلّما يُقرأ الفن في المجتمع العربي فنّياً. لا يزال الفنّ عندنا وظيفة، أو مؤسسة كمثل بقية المؤسسات. وحين كنت أقول بفصله عن السياسة فلكي أفصله عن هذه الوظيفة، وعن المؤسسة. ولكي يُنْظَر إليه بوصفه فاعليّة فنية لها خصوصيتها، وليس بوصفه فاعليّة سياسية واجتماعية مباشرة. فالفن لا يكون فاعلية سياسية واجتماعية إلا إذا كان في المقام الأول فاعلية فنية. فكل شيء يعمل بخصوصيته. واغتيال المفكرين والشعراء نتيجة شبه طبيعية للنظر السائد في المجتمع العربي، إلى الكتابة بوصفها وظيفة، أو فاعلية سياسية مباشرة.أنتَ في نظر هذا القارئ ضدّ أو مع، حتى حين ترسم لوحةً، أو تكتب قصيدةً. وقلّما يُنْظَر إلى القصيدة أو اللوحة بوصفها خصوصية فنية. والنقد السائد في المجتمع العربي أوضح دليل.

إذاً، أعتقد أن هناك التباساً في فهم ما نقصده بالسياسة حين نتكلم على العلاقة بين السياسة والشعر. ولابد أولاً من تحديد ما نقصده بكلمة سياسة، كما حاولت أن أفعل بإيجاز.

ي. ع: في كلامك الآن حول علاقة الأدب بالسياسة تقول بأنك "ضد ترجمة الإيديولوجية فنياً". لكن هل يمكن الكلام على فن بدون إيديولوجيا، أي بدون وعي معيّن للعالم؟

أدونيس: كان ينبغي أيضاً أن نحدّد ما نقصده بالإيديولوجيا قبل الكلام عليها. فأنا أتحدث عنها كما تُمارس في المجتمع العربي من حيث هي منظومة من المفهومات العَقَديّة. وأنا فنياً، ضد هذه الإيديولوجيا بالذات سواء كانت قومية أو غير قومية. فالإيديولوجيا بهذا المعنى تحديداً، تتناقض، من وجهة نظري، مع الأدب في جميع أشكاله، لأنها، أدبياً، مَعايير واضحة مباشرة تفترض الوضوح، بينما الإبداع ينبجسُ في حركية من المشاعر والأفكار لا تخلو من الالتباس. وحين يلتزم كاتب بمنظومة مفهومات فإن كتابته ستكون بالضرورة واضحةً ومنطقية ومباشرة انسجاماً مع هذه المنظومة، أي إنها ستكون كتابة لا تنطبق عليها خصائص الكتابة الإبداعية.

الإيديولوجيا تفترض الوضوح. وهي تقدّم أجوبة على المشكلة التي يواجهها الإنسان، في حين أن الفنّ ملتبسٌ ولا يقدم أجوبة. الفن سؤال. وبهذا المعنى لا يمكن تأويل القصيدة إيديولوجياً. غير أن هذا التأويل سيكون تبسيطاً لأنه سيهمل، من حيث هو إيديولوجي، عناصر ويبرز أخرى. من هنا يمكن أن تؤَوّل القصيدة الواحدة تأويلين متناقضين، كما يحدث لشعري مثلاً، وكما يحدث لنتاج شعراء آخرين كثيرين، عرب أو غير عرب. القارئ هنا يحجب في النص الشعريّ كلّ ما يتناقض معَ وجهة نظره، راداً النصّ إلى الوضوح الكامل، أي إلى أفكار وآراء.

النص الشعري نصّ ملتبس، وكل نص شعري تمكن قراءته بشكل واحد ونهائي لا يكون شعرياً وإنما يكون بالأحرى، فكراً منظوماً، أو شيئاً من هذا القبيل.

ي.ع: يحدد أدونيس الفن بالالتباس ومثاله هو الشعر. لكن ماذا عن الفن الواقعي: الرواية والرسم، خصوصاً في عصره الكلاسيكي؟

أدونيس: أخذت الشعر كمثل، وأنا أقصد الطريقة الفنية ومن ضمنها الرواية والرسم والموسيقى والمسرح وكل ما هو فنّ إجمالاً. والالتباس هنا،

طبعاً، مختلف. الالتباس في الرسم هو أن انطباعك عن لوحة ما، لن يكون كانطباعي، لأن قراءة الأثر الفنيّ لا تتم بواسطة الفكر وحده، وإنما تتم كذلك وبالدرجة الأولى، بواسطة ما يصطلح على تسميته بالجسد، أي مجموع المشاعر والتخيّلات والأحلام والتذوّقات. إلخ. حين أقرأ، مثلاً، نَصّاً لماركس أشحذ عقلي لكي أتفهّمه، أما حين أقرأ نصاً لمايا كوفسكي أو باسترناك، فأنا أتهيأ نفسيّاً وقلبياً، بالإضافة إلى التهيؤ الفكري، لكي أتفهم ما أقرأ. هنا يكمن الالتباس، أو التعدّدية التي تميّز النص الفني عن النص الفكري. هناك، طبعاً، نصوص تسمّى فنية وهي في الواقع فكرية. وربما كانت هناك نصوص تسمى فكرية وهي في الواقع فنية، لالتباسيتها. نيتشه مثلاً هو شاعر ـ مفكر ـ، ومفكر ـ شاعر. المعرّي، كمثل آخر.

ي.ع: هل ينهض الفن على حد الالتباس، وهل الالتباس علاقة مع النص، أم هو في النص ذاته؟

أدونيس: ما الذي يميّز نصّ أبي نواس أو نصّ النفرّي مثلاً عن نصّ الغزالي و نصّ ابن خلدون؟ نصّ أبي نواس، أو نصّ النفرّي، لابد من أن تكون له ميزة ما تجعله يختلف عن النص الآخر. وهذه الميزة ليست في الوزن، وليست في القافية، وإنما هي في طريقة معينة من استخدام اللغة والإفصاح عن الأشياء. النصّ الأول يفصح عن هذه الأشياء بشكلٍ ملتبس يصل أحياناً إلى درجة التناقض، بينما يستخدم النصّ الثاني اللغة بطريقة تفصح عن الأشياء بشكلٍ واضح، وبشكلٍ يحمل جواباً. أسمّي النصّ الأول نَصّاً خلاّقاً، أو إبداعياً، دون أن أقلل من أهمية النصّ الثاني. هذه ضرورة للتمييز بين نصٍ فنّي ونصّ غير فني. إذاً، النصّ الأول يُمَسْرِحُ المشاعر والتخيلات والعواطف بكل تناقضاتها. بينما يرد النص الآخر كل شيء إلى الوضوح والحقيقة. ونحن حين ندرس نتاجنا الشعري بشكلٍ عام من هذه الزاوية، سنرى أنه من جهة "العلم" و"العقلانية" أكثر مما هو من جهة الشعر، والتّخييل.

ي.ع: لماذا لا يمكن اعتبار نصّ ماركس، أو نصوص غيره من المفكرين نصوصاً إبداعية؟ فالكشف العلمي يمكن أن يكون إبداعاً، أي خلقاً.

أدونيس: استخدمت كلمة إبداع كمصطلح إجرائيّ للتمييز. فالفكر إبداعٌ هو أيضاً ـ كما تقولين.

ي.ع: لكن ما هو الفن؟ هل ينفصل، بمفهوم أدونيس له، عن الفكر؟ وهل الفنيّة هي مجرد معادل لاستخدام اللغة وإفصاح "بشكلٍ ملتبس عن الأشياء"، كما يقول؟ ألا يمكن أن يكون الالتباس في الفكر نفسه، أو في علاقة الفكر بالعالم، بل في العلاقات التي تنسج هذا العالم؟ بدون ذلك ألا يكون النص الملتبس نصاً يوازي العالم ولا ينفذ إليه، أو لا يبدعه أو ينتجه مختلفاً؟

أدونيس: العلاقة بين الفن والعالم ليست علاقة تشابُه، بل علاقة تَغايُر. العلاقة التشابهيّة بين الواقع والنصّ، ذات أصول سحرية ـ بدائية. فحين كان البدائي يرسم حيواناً، مثلاً، كان "يصوّره"، كان ينتج شبيههُ، اعتقاداً منه أنه ينتج حيواناً حقيقياً. كان يعتقد أن الشبه ينتج الشبه. ومع أن هذا الموقف لا يزال قائماً في التنظير للاتجاهات الواقعية في الفنّ، فإنّ الأمر تَغيّر، اليوم، بفعل النظر الثوري، وبخاصّة الماركسي، خلافاً لما يظن بعض الماركسيين العرب. فالفن، اليوم، في أفق هذا النظر، يقيم مع الواقع علاقات تغيير، وهو لذلك لا "يصوِّر" الشيء كما هو، بل "يوحي" بصورة أخرى له، مغايرة لصورته العينية. وبهذا المعنى نفهم عبارة الجاحظ: "التشبيه يفيد الغيرية لا العينية" (الحيوان:1/99). وهذا يعني أنّ المجاز، وهو خاصية تعبيرية أولى للشعر، يجعل الشيء يخرج من ذاته ويدخل في "غيره" ـ أي في صورة أخرى له، تغاير صورته الأولى.

وهنا يكمنُ ما سميته بـ "الالتباس"، أي نلمس السرّ في كون الشعر يتجاوز، بفعل المجاز، المنطقَ المألوف، ويضفي على الكلام (والأشياء أيضاً) وجوداً آخر. فالمجاز طبيعةٌ ثانية في اللغة. واللغة تنفصل بفعل المجاز عن المنطقية، والوضوح العقلاني، ذلك أنها، بفعل المجاز، تتجاوز محدودية الألفاظ، وتعبّر عما لا يقدر المنطق أو العقلانية أن تعبّر عنه، وتقول ما يتجاوز العادة.

هكذا يخترق الشعر العالم ولا يوازيه. على العكس، الشعر الذي يُوصَف بالواقعية، أو يترجم الإيديولوجية هو الذي يوازي العالم، من حيث

أنه ينتج الشبيه، أي ما يُشبه الأشياء والعالم. وليس في هذا الشعر التباس. إنه، بالأحرى، توضيحٌ لما هو واضح.. ولذلك فإن الأحرى أن يوصف هذا الشعر بالابتذال، لا بالوضوح.

الشعر، بالنسبة إليّ، هو إذن العالم - وقد اخترقته اللغة الشعرية، وقدّمته في صورة جديدة. والثورة الشعرية هي، تبعاً لذلك، ليست لغوية - كما يساء عادة فهم ما أذهب إليه - وإنما هي العالم نفسه، مثوّراً - أي مكتوباً بلغةٍ شعرية تنفذ إلى ما وراء ظاهره المباشر، ومغيَّراً - من حيث إنه مرئي في صورةٍ أخرى، مغايرةٍ لصورته الظاهرة المباشرة. وبهذا المعنى، تحديداً، أقول إنّ النص الشعريّ الإبداعي هو، بالضرورة، نص تغييريّ (أو ثوريّ)، إنه، بوصفه كذلك، ملتبسٌ بالضرورة. ويتمثل التباسه هنا، في أنه لا يقدم جواباً، بل يفتح أفقاً.

ي. ع: لا خلاف بأن النص الأدبي ليس خطاباً سياسياً، لكنه، وكما ذكرت، ذو فاعلية تتحدد إبداعيته بقدرته التغييرية، أي التثويرية، كيف ظهرت هذه الفاعلية في علاقة النصوص الأدبية التي كتبها اللبنانيون، خصوصاً الشعراء، بالحرب في وطنهم. وما رأي أدونيس في "تنظير" بعض المثقفين. لتحييد الخطاب الأدبي - بل الثقافي، عن هذه الحرب؟

أدونيس: لستُ مطّلعاً على مثل هذه الكتابات. وهذا تقصيرٌ مني. لكن للحرب الأهلية في لبنان مستويات، أو أبعاداً إذا شئت. هناك البعد الإيديولوجي، وهناك البعد الاجتماعي، وهناك البعد الثقافي والتاريخي أيضاً. قد ينظر بعضهم إلى هذه الحرب بوصفها حركة أو ظاهرة تاريخية، وقد ينظر بعضهم إليها بوصفها مجرّد أحداث جزئية تقع اليوم، أو تقع غداً، أو بعد غد. أو بوصفها تجسدات في وقائع كالسرقة والتدمير والنهب إلخ... لكن وراء هذا المظهر تكمن الأصول الحقيقية للحرب. يمكن لكاتب أن يقول لا أريد أن أصف هذه الحرب من حيث إنها تجسدات في وقائع يومية. لكن لا أعتقد أن هناك كاتباً يمكن أن يعزل الكتابة عن هذه الحرب بوصفها تجسيداً لتلك الأبعاد، أو بوصفها حركة، لأنها كذلك تاريخ يتنفسه يومياً. ومن هنا يمكن أن يُنظر إليها بوصفها رمزاً من الرموز التي تفصح عن تململ شعب وتطلّعاته من أجل حياةٍ أفضل. ولا

أظنّ، بحسب اطلاعي، أن هناكَ منظّرين لهذا المستوى العميق من الحرب الأهلية اللبنانية.

ي. ع: لكن هل عبّر الأدب الذي أنتجه اللبنانيون خلال سنوات الحرب عن هذه الأبعاد التي لها معنى المأساة في معاناة الناس لها؟ وشعر أدونيس هل قال هذه المأساة، كيف كان موقفه منها؟

أدونيس: الشق الأول من السؤال يتعلق بغيري مما يفترض اطّلاعاً. ولا أسمح لنفسي الخوض فيه لأني لم أطلع كفايةً بما يتيح لي الكلام.

فيما يتعلق بي شخصياً كنت منذ البداية ضد الوصول إلى هذه الحرب. وقد عبّرت عن ذلك أكثر من مرة. كنت أحلم أن تصبح التظاهرة الكبيرة في نيسان تجسيداً لثورة ديمقراطية، وكانت القوى الديمقراطية، كما خيّل إليّ آنذاك، قابلة لأن تخوض مثل هذه الثورة. وهكذا أميل إلى الظن بأن الحرب اللبنانية هي، في الدرجة الأولى، مؤامرة على هذا التطلع الديمقراطي، ولم يكن الآخر وحده المتآمر. كنت، حتى مع بدايات الحرب أنتقد الممارسات التي تقوم بها الحركة الوطنية. وكنت أبحث ذلك مع بعض قادتها ممن يتسنى لي الاجتماع بهم، كنت أطالبهم بإدانة جميع الأعمال والممارسات التي تقوم بها عناصر من الأطراف الوطنية تشبه تماماً الممارسات والأعمال التي كانت تقوم بها الأطراف الأخرى. وهذا النّقد هو الذي كان في أساس سوء التفاهم بيني وبين الحركة الوطنية. وأعتقد أنني كنت مخطئاً في أنني صَمَتُّ ولم أكتب هذا. وربما لم أكن لأجدَ منبراً لنشر ذلك. ثم إنني ميّال إلى عدم نقد حركة تجابه مشكلات كثيرة. وقد انعكس هذا الخلاف بشكل واضح في بحث بعض القضايا الأدبية والفكرية، وهوجمت هجوماً عنيفاً لأسباب تراجع عنها الذين هاجموني بعد أقل من بضعة أشهر، وأخذوا يدافعون عنها. ومرةً ثانية صَمَتُّ أيضاً ولم أقل كلمة. هذا يكفي للإشارة إلى أنني كنت ضد الحرب جملة وتفصيلاً.

أما فيما يتعلق بالتعبير عن هذه الحرب فإني أعدّها جزءاً من حرب أشمل، مضمرةٍ في المجتمع العربي، وقد عبّرت عنها في "كتاب الحصار" لا

بوصفها حرباً لبنانية خاصة، وإنما بوصفها جزءاً من هذه الحرب المضمرة والأكثر شمولاً. أما هل نجحت أم لا، فهذا لا رأي لي فيه.

ي.ع: أن يتبنّى من كان أدونيس معهم على خلاف، نقده، بعد بضعة أشهر معناه سقوط الخلاف وعدم دوامه أكثر من هذه الأشهر. أذكر الآن، في المناسبة كلاماً كثيراً قيل حول ما سمي بالتجاوزات في صفوف الحركة الوطنية التي لم تكن كلاً متجانساً في الموقف من مسائل كثيرة تتعلق بالحرب الجارية على الساحة اللبنانية.. أعتقد أن هذا أمر معروف... وعليه كيف يفسّر أدونيس انعكاس هذا الخلاف في بحث بعض القضايا الأدبية، وكيف يرى إلى اتحاد الكتّاب اللبنانيين في تجربته طول هذه السنوات من الحرب؟

أدونيس: ليست المشكلة في الخلاف بحد ذاته. الخلاف أمر طبيعي حتى بين الأشخاص الذين يتبنّون اتجاهاً واحداً. إذ لا يمكن لإنسان أن يكون نسخة عن آخر. وإنما المشكلة في تأويل هذا الخلاف، وهي، أساساً، مشكلة أخلاقية، مشكلة شرف إنسانيّ وفكريّ. كيف يحقّ لي، إذا كنت مختلفة معي، وبخاصة في القضايا الفكرية والأدبية، أن أفسر هذا الخلاف، واصفاً إياه بأنه عمالة أو خيانة؟ وأن أتهمك، باسم هذا الخلاف، بأنك عميلة أو خائنة، أو شعوبية، إلى غير ذلك من التهم التي تعرفينها؟

هنا المشكلة. وهنا نجد رواسب المذهبيّة الدينية في الأوساط الفكرية والتقدمية: كلّ من لم يؤمن إيماننا نتّهمه بالزّندقة والكفر والمروق... إلخ. الأوصاف تتغيّر، لكن البنية الذهنية واحدة.

وهذا كلّه يشير إلى عدم الاعتراف بالآخر، وبالاختلاف، ويشير إلى الإيمان بالواحديّة، ورفض الديمقراطية والتعددية. احترام الآخر، واحترام حقّه بالاختلاف، والصراع معه فكرياً - وفي الحدود التي يتيحها الفكر: ذلك ما نفتقر إليه في المجتمع العربي. ويؤسفني أن أقول إن القوى الفكرية التقدمية، الحاكمة خصوصاً لا تختلف، إجمالاً، في هذا المجال، عن القوى الرجعية. والبرهان؟ اقرأي نتاج هذه القوى، واقرأي صحافتها ومجلاتها، واصغي إلى وسائل إعلامها الأخرى. وسوف تجدين أن العرب كلهم

مجموعات من الخونة والعملاء... إلخ... كأن الفكر في المجتمع العربي اتّهامٌ أو كأنه هجاء.

أما عن اتحاد الكتّاب اللبنانيين، فأقول باختصار إنني كنت أتمنى أن يبقى وعياً نقدياً، أن يبقى ضميراً عاماً. لكنه، مع الأسف، صار طرَفاً.

ي. ع: التغيّر والاختلاف شعار لمجلة "مواقف". كيف يفهم أدونيس التغير من حيث علاقته بالنص الأول: هل هو تغيّر يقبل بالقطع المعرفي، أم هو مجرد تنويع يكرّس النص الأول؟ (هذا السؤال أطرحه في إطار الحوار الذي أجراه أدونيس مع محمد أركون حول علاقة النص الثاني بالنص الأول ونشر في مجلة "مواقف").

أدونيس: أولاً نحن لا نعيش، ثقافياً، كما يُخيّل لي، في ضوء النصّ الأول سواء كان دينياً أو شعرياً، وإنما نعيش، على العكس، في ظل النص الثاني، أي في ظل تأويل النص الأول وبشكلٍ خاص، فقهيّاً. مهمة المفكرين، أو النقد، تفكيك هذا النصّ الثاني الذي حجب النص الأول، وفي تحرير هذا النص من هذا الحجاب. وهذا ما يتيح للنص الأول أن يكون، من جديد، مفتوحاً لقراءات متعددة تُمليها طبيعة المشكلات التي نواجهها في العصر الحاضر، وتمليها أيضاً الإنجازات المعرفية الحديثة.

لكن، كيف يتم تفكيك النصّ الثاني، فهذه مسألة لا أعرف كيف أجيب عنها، إذ لكلٍّ طريقته. وإنما يمكن القول إن هناك عوائق تحول دون ذلك، ولا أجد حتى الآن أية محاولة تفتح هذا المجال باستثناء ما يقوم به محمد أركون. المحاولات التي تمت أو التي قام بها أشخاص كحسين مروة، والطيب تيزيني، ومحمد عابد الجابري، هي محاولات استيعاب للنص الثاني لا محاولات تفكيك له. وهي محاولات يمكن الثناء عليها من وجوه مختلفة بوصفها تستخدم مناهج نقدية ومعرفية حديثة. لكنها، في رأيي، لا تفيد شيئاً في التغيير الذي نتحدث عنه. إذن التفكيك خطوة إذا أتيحت، ولا أظنّ أنها تتاح، لأن هذا النص (الثاني) مرتبط عضوياً ببنية النظام القائم، وببنية الثقافة السائدة، وتفكيكه يساوي تفكيك كلٍّ منهما. لذلك سيحال سياسياً وإيديولوجياً، وبمختلف وسائل العنف، دون هذا التفكيك. كتاب محمد أركون حُرِقَ في الكويت، وهو ليس إلا ملامسةً للمشكلة.

وهنـاك كتـب تحـرق بـشكلٍ أو بـآخر باسـتمرار. أليست الرقابـة نوعـاً مـن الحَرْق؟

لـنفترض أن هـذه الخطـوة يمكـن أن يـتمّ، حـين ذاك تـتم مـا نـسميه بالقطيعة المعرفية، وسيبدو لنا آنذاك أن هذا النص الأول كتاب ثقافيٌّ وأنه خلاصةٌ لمعارف عصره، وللمعارف التي سبقت هذا العصر أيضاً. وسـيبدو لنا أن الثقافة كمثل بحرٍ، لا تنقطع عن تموّجٍ فيها إلا لكي تتصل بحركة في هذا البحـر ذاتـه مـن أجل أن تخلق تموّجاً آخـر. الإسـلام، مـثلاً، أخـذ معظم العناصـر مـن التوراة ـ لا في قصص الأنبيـاء وحـدها، بل في بعض تشريعاته أيضاً. لكنه وضع ما أخذه في سياق آخر، أي خلق تموّجاً آخر في هـذا البحـر الـذي هـو المعرفـة البـشرية. لـذلك يبـدو لي أنّ رفـض الـوحي اليوم، مثلاً، لا يحل مشكلة مـا دام هـذا الـوحي يُعـاش بوصـفه وحيـاً. إنمـا المهم إذن أن يُقرأ هذا الوحي قـراءة جديـدة. وأذهـب أبعد مـن ذلـك، فهـذه القراءة لا تكون جديدة إلا إذا فتحت أفقاً لإمكان التساؤل حول هذا النصّ الأول ذاته. كأن نسأل مثلاً: ما القيمة المعرفية اليوم؟ بحيث يـصبح الـنص الأول أفقاً معرفياً، أفقاً للتساؤل، لا أفق تعليم، وأوامرَ، ونواهٍ.

في ظـنـي، أنّ المهمـة الأولى للفكـر العربـي هـي الـسير في هـذا الأفـق. وغياب هذا السير هـو مـا يدعوني دائمـاً للقـول: لـيس هنـاك فكـر عربـي. وما أقوله في ميدان الفكر، أقوله كذلك في ميدان الشعر. على سبيل المثال أقـول بـأن الـشعر الجـاهلي يقُـدّم لنـا، ولا يـزال يُقَـدَّم لنـا، بوصـفه هويـة واحـدة، وبنيـةً واحـدة، وبوصـفه أصـلاً واحـداً. ونحـن نكـرر ذلـك دون أن نتساءل أي سؤال. ولـو درسنا هـذه النـصوص ذاتهـا لرأينـا أن هـذا الأصـل أصـول، وأن هـذه الهويـة هويـات. لرأينـا، بعبـارة ثانيـة، أن التعدّديـة والاختلاف هما قاعدة أولى في الثقافة الشعرية الجاهلية. فامرؤ القيس مثلاً غير زهير بن أبي سلمى، والشنفرى مختلفٌ كلياً عـن عنترة، وطرفـة بن العبد عالم آخر غير عروة بن الورد، لا من حيث الرؤية فقط، ولكن من حيث البنيـة الجماليـة أيضاً. ومـع ذلـك نـرى أن الـنصّ الثـاني يعلمنـا مـا يناقض ذلك كلياً. هـذا الأمـر يقودنـا إلى الـشق الأول وهـو ضـرورة تفكيـك

النص الثاني النقدي الذي يحجب النص الأول الشعري وقراءته قراءة جدية تمليها المشكلات الفنية والشعرية والنقدية التي نجابهها اليوم.

إذن، القطيعة المعرفية قطيعة عن النص، أو النصوص الثانية، وعودة إلى ما قبلها، لكن بغاية نَزْع المَرْجعيّة - بوصفها مصدراً أخيراً ونهائياً للمعرفة وللحقيقة. إذن، لا تقدّم إلا بنوع من العودة. بل لا حداثة إلا بنوع من العودة إلى القدامة. والشاعر الذي لا يعرف التاريخ الجمالي للغة التي يكتب بها، لا يمكن أن يخلق جمالاً جديداً بهذه اللغة.

ي. ع: ضمن هذا الاعتبار الإجرائي لعبارة "النص الأول". لا تبدو الحدود بين النص الأول والنص الثاني واضحة. وأرى من الضروري إيضاح ذلك، خصوصاً أن إسقاط النص الثاني باعتباره حسب رأيك، عائقاً هائلاً أمام الفكر والحياة ذاتها.. وهو بمثابة إسقاط لمرحلة تاريخية مليئة بالنتاج الفكري التأويلي: فقهي وفلسفي، وتنظيري ونقدي..

أدونيس: لا يعني إسقاط النصّ الثاني، كما تعبّرين، حذفه من تاريخ الفكر العربي، أو من دائرة اهتمام هذا الفكر. وإنما يعني تحديداً إبطال مرجعيته، ورفضاً لكونه المصدرَ الوحيدَ والأخيرَ للحقيقةِ والمعرفةِ - وبخاصة، في ما يتعلّق بالنصّ الأول.

على العكس أقول بضرورة دراسة النصّ الثاني، وفهمه، واستيعابه في ذاته، وفي تاريخيته - لكن، في ضوء الإيضاح السابق: إبطال كونه مرجعاً أخيراً للمعرفة والحقيقة.

ي. ع: في شعر أدونيس صوت لشاعر يأتي من فوق، من وراء غيبي، من "أنا" تمثل قوة خارقة. "أنا" علوية قادرة على ممارسة فعل التغيير. هذه القوة هي قوة شعرية. كأن الشاعرية، بهذا المعنى، مازالت ترتبط بعبقر، بالسحر، أو بالنبوة. وهو، كما يبدو لي، ما يربط شعر أدونيس بالشعر الجاهلي، وشعر المتنبي، وبجبران.

في هذا الضوء أتساءل عن معنى الحداثة التي يمثلها شعر أدونيس، كما أشير إلى شعر آخر رأينا ظواهره الأولى مع السيّاب، ونرى استمراراً له مع سعدي يوسف، وتنويعاً آخر عليه عند بعض الشعراء اللبنانيين أمثال عباس بيضون وحسن عبد الله ومحمد عبد الله... في هذه النصوص

الشعرية يغيب صوت الشاعر كـ "أنا" علوية ليحضر صوت الشعر المتمثل أحياناً في "المطر" (السيّاب)، أو في "صور" (بيضون) أو في أشياء الطبيعة (حسن عبد الله) أو في أشياء الحياة وأدواتها (محمد العبد الله). كأننا بهذا الشعر يقطع مع مفهوم عبقر (الشعر الجاهلي) ومع مفهوم النبوة. أي مع المصدر الغيبي للشعر... أو مع هذه الأنا العلوية، ليتقدم الشعر بنفسه كصوت لأكثر من "الأنا" أو لغير "الأنا". ما رأي أدونيس بذلك؟

أدونيس: صحيح، النبوة ظاهرة في شعري كما هي في نتاج جبران. لكن الصوت النبوي هنا شيء، والدين شيء آخر. النبوة رؤية ويمكن أن تكون هناك نبوة بدون دين، أو ضدّ الدين. بينما الدين تعاليم. الدين عقيدة، مجموعة أخلاق وقيم. إيمان بحساب وبآخرة وبعقاب... وليس في النبوة، بحد ذاتها شيء من ذلك، على أن النبوة ظاهرة موجودة قبل الأديان السماوية، والنبوة في أساسها وثنية. أنا نبيٌّ وثني.

وأنا أرى هذا الخلاف بيني وبين هذا الشعر الآخر، وهو صحيح، لكن لا أردّه إلى الموقف النبويّ، أو الأنا النبوية بقدر ما أردّه إلى مسألة العلاقة بين اللغة والأشياء. فهناك اتجاهان كبيران في هذا الصدد:

الاتجاه الأول يرى أن اللغة هي جوهر الكائن، وأن العالم فنياً لغة لا بمعنى ألفاظ، أو جمالية شكلية، بل بمعنى التسمية. فما لا يسمى لا وجود له.

الاتجاه الثاني يرى، عكس الاتجاه الأول، أن الوجود الحقيقي هو وجود الأشياء، وأن اللغة وسيلة، مجرد وسيلة للتعبير عن هذه الأشياء نقلاً أو وصفاً.

السرّ في الشعر هو أنه موجود في هذين الاتجاهين المتناقضين، مما يؤكد أن الشعر ليس في النظرية وليس في الموقف، بل هو في بنية تعبيرية، بنية لغوية. لذلك يمكن أن أُعجب بشعر شاعر وليس بموقفه، أو بمعتقده. ويمكن على العكس أن لا أعجب بشعر شاعر مع أنني أكون من معتقده واتجاهه. وبهذا المعنى، تحديداً، يخترق الشعر الأفكار، أو يخترق الإيديولوجيات.

إذن الحداثة ليست صفة الموقف بقدر ما هي صفة داخلة في البنية الفنية ذاتها، في طرق استخدام اللغة، في طبيعة العلاقات بين الكلمات والأشياء. وتغيير الشعر هو في أن يقدم صورة جديدة للعالم، هو أن يقدم

للقارئ علاقات جديدة بين الكلمة والشيء، وبين الشيء، والإنسان. بحيث تبدو صورة العالم جدية تُجدِّد، بدورها، نظرة القارئ إلى هذا العالم.

ي. ع: شعر أدونيس متميز بقدرته على استيعاب مرجعية واسعة ومتنوعة، وهو بذلك يبدو ديواناً للثقافة الشعرية العربية، ونموذجاً لكلاسيكية حديثة في الشعر العربي. ما رأيك؟

أدونيس: هذا كلام يسعدني، خصوصاً في ما يتعلق بالإشارة إلى الكلاسيكية الحديثة. فمنذ البداية كان رأيي أن ما يعطي للحداثة معناها وقيمتها، هو أن تصبح كلاسيكية. إن الطموح الحقيقي لكل شاعر حديث هو أن يرقى، بفنيته وخصوصيتها، إلى مستوى الكلاسيكية. شعراؤنا الذين رُفضوا سابقاً لأنهم "محدثون" صاروا قاعدة أساسية للكلاسيكية. وهذا هو الأمر في ما يتعلق بشعراء الحداثة في أوروبا وأمريكا. فالشاعر الذي لم تكن حداثته في مستوى الكلاسيكية، ليس له في تاريخ الشعر شأن يذكر. رامبو، لوتريامون، بودلير، سان جون بيرس، شار، ميشو، آرتو، بروتون، ويتمان، باوند، إليوت ـ تمثيلاً، لا حصراً، هؤلاء شعراء الحداثة الكلاسيكية في أوروبا وأمريكا.

ي. ع: بعض نقادنا المحدثين يهاجمون النمذجة: ألا تعتقد أن الشعر لا يصل إلى ألَقه إلا بنَمْذَجة خاصة به، وأن المسألة ليست في كسر النّمذجة بل في عدم تَقليدها، وفي إبداع نمذجة جديدة؟

أدونيس: إذا كنت تقصدين بهذه العبارة تميّز الشاعر بخصائص تعبيرية وبنائية، وبعالم شعري، ولغة شعرية، وأظن أن ها هو ما تقصدينه ـ فإنني أوافقك. لا أعرف شعراً عظيماً بدون هذه المميزات التي لا تفرده عن غيره وحسب، وإنما تفتح لقارئه آفاقاً لا عهدَ له بها. كلّ شعر آخر ليس إلا لهاثاً وانكساراً في السّفر البهيّ الذي ينهض به الإبداع الشعري عبر مجهولات الإنسان والعالم والأشياء.

ي. ع: الأدونيسيون هم الذين يقلدون أدونيس. والتقليد ضد الأدونيسية وهو ما يخلق مأزقاً للشعر والإبداع. ما رأي أدونيس؟

أدونيس: ليس الأدونيسي هو من يقلد أدونيس. بل هو من يتفهّم تجربته، ولغته الشعرية، وينفذ عبرها مجاوراً لها أو متقاطعاً معها، نحو عالمه الخاص به. وهؤلاء قلة. الآخرون لا أهميّة لهم. وأمثالهم وجدوا في تاريخ كل شعر وكل شعب، وسيظلون موجودين، لا قدرة لأحد عليهم. لكن المدّ الشعري هو الذي يبتلعهم أخيراً، فيذوبون، ولا يبقى لهم أي أثر.

لذلك لا أجد أيّ مأزق. فالتقليد ظاهرة طبيعية كالإبداع نفسه. لكن الإبداع هو، وحده، ما يبقى.

غير أن المسألة، في هذا المجال، هي أننا في المجتمع العربي، يشغلنا التقليد أكثر مما يشغلنا الإبداع ونحتفي بالأول أكثر مما نحتفي بالثاني. ولا شك أنك تعرفين شعراء مقلّدين يُحتفى بهم، وتُكتب عنهم الدراسات والكتب أكثر من أولئك المبدعين الذين يقلّدهم هؤلاء المقلّدون.

ي. ع: لماذا شعر أدونيس الذي له، كما ذكرت، هذا الطابع الشمولي ليس مقروءاً بشكل واسع عربياً أو شعبياً؟

أدونيس: شخصيّاً، لا أعرف لماذا؟ الأحرى أن نسأل النقد نفسه. سهل أن نشير إلى أسباب سياسية، أو توزيعية، أو معرفية - ثقافية، لكن الأمر أكثر تعقيداً، كما يبدو لي.

ثم لنسأل: ماذا يعني أن يكون الشعر شعبياً؟ وهل معيار الشعر في مقروئيته، أو في كمية قرّائه؟

المهم، بالنسبة إليّ، أن يكون الشاعر العربي مقروءاً وفاعلاً في الإطار الذي يُعْنَى، على نحوٍ خاص، بالشعر كشكل متميّز وفريد من العلاقة بين الإنسان والعالم، ومن التعبير عن هذه العلاقة. ومن هذه الناحية أظن أنني شعبي جداً، وربما لا يتفوق عليّ بهذه الشعبية أيّ شاعر عربي آخر من جيلي.

ي. ع: ألا تعتقد أن الذاكرة، ذاكرة القارئ، هي ما يحمل الشعر ويشكل ديمومته؟ إذن كيف يقوم الشعر بلا قراءة له؟

أدونيس: لكن أيّة ذاكرة، وأيّ تقويم، وفي أي عصر؟ لو صحّ قولك، لما كان للكتابات الصوفية، مثلاً، أية قيمة. فهذه لم تقرأ، ولا وجود لها في "ذاكرة القراءة" كما تعبرين.

ما ترفضه هذه الذاكرة، اليوم، يدخل غداً في ذاكرة أخرى. وما كانت قد قبلته ذاكرةٌ ما في الماضي، يمكن أن ترفضه ذاكرة الحاضر، أو ذاكرة الغد.

فديمومة الشعر أمرٌ آخر، ولديمومته أسباب تتصل بطاقات خاصة كامنة فيه، لا بمجرد القراءة. هناك شعر قرئ ويقرأ دون انقطاع، منذ ألفي سنة، ومع ذلك ليس له أيّ حضورٍ في عالم الإبداع الشعريّ.

أدى الحوار: يمنى العيد

مجلة "الطريق" لبنان - أكتوبر 1990

الفهرس

عالم المعرفة

بدايات